ARMENIACA

MELANGES D'ETUDES ARMENIENNES

PUBLIES A L'OCCASION DU 250e ANNIVERSAIRE

DE L'ENTREE DES PERES MEKHITARISTES

DANS L'ILE DE SAINT-LAZARE

(1717-1967)

ILE DE SAINT LAZARE - VENISE

1969

LES RACINES PREBYZANTINES DANS LES MINIATURES ARMENIENNES (LES CANONS DU TETRAEVANGILE DE MOUGNA)

Le Tétraévangile de Mougna (Maténadaran, N° 7736), un manuscrit magnifiquement illustré, représente le dernier chaînon du développement de l'école de la peinture en miniature formée en Arménie Centrale vers le milieu et la fin du XI[e] s.

Au même groupe se rattachent l'Evangile de l'année 1053 (Maténadaran, N° 3793)[1] et celui de «Begunz» illustré, semble-t-il en 1060. (Maténadaran, fragment N° 10099)[2].

Dans l'Evangile de Mougna sont conservées toutes les illustrations: dix tables des canons, onze feuilles de miniatures à images représentant 12 sujets du cycle festival et 4 miniatures figurant les évangélistes au début de chaque Evangile au titre richement décoré.

La qualité artistique exceptionnelle de ce manuscrit, qui est un de meilleurs monuments de l'enluminure du XI[e] s. mérite que des recherches plus approfondies lui soient consacrées dans une monographie.

Dans le présent article nous nous bornerons à examiner un seul groupe d'illustrations, celui des tables de canons. Cela tient surtout au fait que précisément en ce domaine le maître a montré son indépendance artistique avec tant d'intensité que se reflètent ici, comme dans un miroir, les modifications des goûts artistiques subies par son école au cours des dernières années du XI[e] s.

L'analyse du décor des canons nous permet aussi d'examiner de plus près une tradition culturelle très ancienne, qui se cache dans le plus profond des siècles, et sur la base de laquelle se développait l'art de la peinture arménienne avec tout le naturel qui lui est propre et inimitable.

Plus bas nous donnerons une courte description de cet Evangile qui a reçu son titre de l'église Mougna à Tbilisi, son dernier lieu de conservation avant son entrée au Maténadaran.

---

1. T. ISMAILOVA, *Ornement décoratif du manuscrit arménien de l'année 1053* (en russe), *Banber*, n. 5, 1960.
2. T. ISMAILOVA, *Evangile « Begunz »* (en russe), *Banber*, n. 8, 1967.

Dimensions du manuscrit - 42×32 cm. Quantité de feuilles - 382; parmi lesquelles 378 en parchemin et quatre finales en papier européen. Le tout cousu en cahiers de huit feuilles. La pagination est effectuée en ordre alphabétique arménien; à partir de l'Evangile selon St. Luc en alphabet grec. La pagination plus tardive de ces cahiers à travers tout le manuscrit est en alphabet arménien dans le sens numératif des lettres. Le parchemin en est de la plus haute qualité, d'épaisseur moyenne, égale, à peine jaunâtre. Ecriture en gros erkathagir à deux colonnes, caractères encore plus gros que dans l'Evangile de l'année 1053 et celui de « Begunz ». Le texte des titres de tous les quatre Evangiles est peint en or de même que les trois premières pages de l'Evangile selon St. Matthieu. De même les premières lignes de chaque chapitre sont en or, tandis que leurs lettres initiales sont artistiquement exécutées et coloriées. Egalement en or sont les initiales des versets.

La reliure en bois, recouverte de velours incarnat, est ornée de plaques d'argent munies de figures en partie dorées. Sur la planche d'en haut au centre le Christ est debout de face dans un encadrement de végétation ornementale; les quatre Evangelistes sont représentés aux angles. Sur la planche d'en bas figure la Sainte Vierge. La reliure est plus récente, possiblement du XIIe s.

Le colophon principal n'est pas conservé. Mais le texte de chaque Evangile est suivi d'une note contemporaine du texte original du manuscrit ajoutée par le scribe lui-même.

fol. 124v - Après le texte de l'Evangile selon St. Matthieu:

Յոհաննէս(ի) մեղաւորի գրողի գրոյս ողորմեա Աստուած ի քո գալստեանդ. Ամէն:

« Dieu aie pitié à ton apparition du pauvre pécheur Hohannēs, scribe de cet écrit. Amen ».

fol. 189r - Après le texte de l'Evangile selon St. Marc:

Յոհաննէսի մեղաւորի գրողի գրոյս ողորմեա Աստուած. Ամէն: Տէր տուր Դաւթի յարութիւն կենաց. Ամէն:

« Dieu aie pitié d'Hohannēs, pauvre pécheur scribe de cet écrit, Amen. Seigneur accorde à David une vie au-delà. Amen ».

Plus loin encore: en lisant de droite à gauche: Նիղորգ աեմրողո-ծաուտս – Տէր Աստուած ողորմեա գրողին:

« Seigneur Jésus ayez pitié du scribe ».

Au même endroit se trouve une ligature  qui possiblement insère le nom d'Hohannēs.

fol. 300r - Après le texte de l'Evangile de St. Luc. Տէր Յիսուս ողորմեա գրողի գրոյս. Ամէն:

« Seigneur Jésus, aie pitié du scribe de cet écrit. Amen ».

Le dernier cahier de l'Evangile selon Saint Jean n'est pas conservé. Au folio 300r, juste après l'Evangile selon St. Luc et au folio 383r également sur des feuilles de papier ajoutées plus tard se trouvent inscrits les colophons plus récents. Au folio 300r, après l'Evangile selon St. Luc on lit: « A l'époque de la puissance de Padicha Goutaband et durant le règne du roi Géorgien Simon, qui mit en ruines Lori et les monastères arméniens et ravit une quantité de calices et manuscrits d'église, moi, fils du paron Apiloy de Goris, paron Baïndour, achetai à mes propres frais ce Saint Evangile et les *grakales* (lutrins) d'argent d'Haghbat et ai donné à la Sainte Croix d'Haghbat en commémoration de mon âme et de celle de mes parents: mon père le paron Apiloy, ma mère la dame Golarzandine et mon épouse la dame Chahrubanine, également pour la longévité de mes fils Zurapin, Doumitchhanin et mes filles Astandarin et Tetroin, aussi de tout mes autres proches vivants et défunts. Je vous supplie hairapètes et moines qui vous servez de ce St. Evangile le lisant ou le copiant, faites mention dans vos sereines prières de paron Baïndour, de ses parents et de tous ses proches. Celui qui est généreux dans tous ses exploits sera aussi miséricordieux envers vous et envers nous tous à son second avènement. Amen. Apprenez donc, saints pères et frères, qu'après le ravissement du Saint Evangile je me suis mis en route et avec l'aide de Dieu ai gagné Gandja ».

« De retour j'ai acheté le Saint Evangile dans l'espoir de gagner le royaume céleste après la mort, comme le prescrivirent les Saints Apôtres: bienheureux, qui ont un enfant à Sion ou un proche en la suprême Jérusalem. En vue de cet espoir j'ai acheté pour trois tumans ce St. Evangile et les *grakales* et j'en ai fait offrande comme enfant (à la porte - T. I.) de la Sainte Croix. Vous tous unanimement dites (Seigneur - T. I.) aie pitié du paron Baïndour et le préserve. Amen ».

Sur la feuille de papier à la fin de l'évangile selon Saint Jean, fol. 383r: « Gloire à l'Unique, consubstantiel indivisible Père, Fils et Saint Esprit, Amen. Terminé sur le souhait du supérieur de la Sainte Croix d'Haghbat, l'évêque Avétis, avec toute sa confrérie. Faites-en mention dans vos prières et que le Seigneur ait pitié. Dieu vous en tiendra compte à son second avènement. Souvenez-vouz de sa mère spirituelle Aziz, la pénitente qui se donna beaucoup de peine au seuil de cette Sainte porte. Mentionnez-la et dites Dieu aie pitié d'elle, et Dieu se souviendra de vous. Souvenez-vous dans vos prières du dernier relieur pécheur et faux Gariane le pénitent et que Dieu vous mentionne confrères; pardonnez-moi, mes yeux sont affaiblis. Bien pacifique fut le règne du khan Aresdum, sous le pontificat à Etchmiadzine du seigneur Akop qui alla à la ville géorgienne Tiflis (y - T. I.) restant cinq mois, entouré de tous ses évêques, pour que la ville fleurisse. Il retourna avec joie vers son siège, où l'évêque Avétis avait achevé de bâtir ses églises et tous contribuèrent fort bien

au travail. Mentionnez-les tous et dites : Dieu, aie pitié. Que Dieu vous (mentionne). Amen. Pater noster ».

fol. 383r - Seconde inscription :

« Du temps du pontificat du vardapet Minas d'Akn et de son vicaire, le vardapet Grégoire de Tiflis, moi, Apov du village Čithank̄, suis arrivé au couvent de la Sainte Croix d'Haghbat pour l'adoration, j'ai aperçu ce Saint Evangile, et l'achetai en commémoration perpétuelle de mon âme et de celle de mon épouse Chahristane morte en le Christ dans ces jours douloureux et pénibles au temps de khan Bagar, fils du khan Vaxtang, qui s'était retiré à Isphahan. Nous nous trouvions dans un tel état comme s'il devait revenir d'un jour à l'autre. Moi, Apov arrivé au couvent d'Haghbat du village Čithank̄, avec mon fils Sargis j'ai vu en 1160 (de l'ère arménienne) et au huitième (mois) cet Evangile et je l'ai renouvelé et pris en ma mémoire et je l'ai acheté à mes propres frais et par mon honnête travail et ce Saint Evangile d'Haghbat je l'ai nouvellement relié et l'ai déposé à la Sainte Croix d'Haghbat pour la commémoration de mon âme et celle de mes parents, de mon père Sargis et de ma mère Sintouxte et de mon épouse Chahristane, qui cette année s'en est allée vers le Christ, et de mes tendres fils Alahverti, Sargis et Tahmaz, ainsi que de tous mes autres parents vivants et défunts.

Nous vous supplions hairapètes et vardapètes et moines en le lisant ou le copiant, ou bien en le contemplant en passant, souvenez-vous dans vos sereines prières du susdit paron Apov et de son épouse défunte Chahristane et de ses fils Alahverti et Sargis et Tahmazbeck, également de sa belle-fille Tamam et sa seconde épouse Aziz et de ses parents et de tous ses proches. Celui qui est généreux dans la distribution des biens vous fera grâce à vous et à nous dans son second avènement. Amen. Dans l'espoir du paradis et de l'immortalité j'ai acheté ce Saint Evangile, d'après ce que commandent les Saints Apôtres : bienheureux ceux qui ont mémoire à Sion ou un proche en la suprême Jérusalem. En vue de cet espoir j'ai acheté ce Saint Evangile et l'ai donné comme enfant spirituel à la porte de la Sainte Croix, et vous qui l'avez vu dites : Seigneur, aie pitié du paron Apov et de son épouse défunte Chahristane et de ses fils défunts Aslan et de sa fille Gohar et de tous ses proches. Amen ».*

L'intérêt tout particulier de ces trois derniers écrits se trouve dans la mention qui y est faite d'Haghbat comme du siège de l'Evangile, où il revenait invariablement après la ruine du couvent et son pillage. De pareils renseignements permettent l'hypothèse bien logique qu'Haghbat est le lieu d'origine où avait été écrit cet Evangile ou bien où il fut déposé.

---

* Voir appendices.

La date du manuscrit suscite quelques difficultés, faute de colophon contemporain. Par conséquent les auteurs dans leurs recherches concernant l'Evangile de Mougna l'attribuent à des dates différentes commençant par la fin du Xe s. et allant jusqu'à la fin du XIIe s.: J. Baltrušaitis au XIe s.[3], Garegin Hovsepian pas avant le XIe s. et pas plus tard que le XIIe siècle[4]; R. G. Drampian au XIe siècle[5], ou dans la seconde moitié du XIe siècle[6] A. Sakisian au Xe siècle[7]; V. N. Lasarev dans la seconde moitié du XIe s.[8]; L. A. Dournovo dans son ouvrage « L'ancienne miniature arménienne » le date de la première moitié du XIe s.[9], dans un album français de la moitié du XIe s.[10]; Sirarpie Der-Nersessian suppose que la date se rapproche plutôt des dernières années du XIIe s.[11], A. N. Svirine du commencement du XIIe s.[12]. Dans cette question nous sommes en quelque sorte d'accord avec R. G. Drampian, V. N. Lasarev et jusqu'à certain point avec A. N. Svirine. Ce dernier date le manuscrit du début du XIIe s. avec assurance, se basant sur le fait que l'Evangile de Mougna ne peut être ni antérieur à celui de l'année 1053, ni attribué à la fin du XIIe siècle. Le manuscrit de Mougna, dit-il, « présente un développement ultérieur des traits du style du manuscrit 1053, par une finesse toute particulière du dessin, par l'harmonie des proportions dans la construction de l'architecture et des tables de canon, par l'exécution beaucoup plus scrupuleuse des motifs décoratifs séparés. L'absence de tous les traits caractérisques d'un manuscrit de la fin du XIIe s. à savoir: décorations en marge du texte, en marge des titres, en vignettes et en lettres initiales typiques de l'époque, fournit un fondement suffisant pour attribuer le manuscrit de Mougna au début de XIIe

---

3. J. BALTRUSAITIS, *Art sumérien, art roman,* Paris, 1934, p. 85.
4. Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, Հաւուց Թառի Ամենափրկիչը եւ նոյնանուն յուշարձաններ, *Երուսաղէմ*, 1987, էջ 65.
5. R. G. DRAMPIAN, *Exposition d'art représentatif d'Arm. SSR. Catalogue* (en russe), M. 1939, p. 16.
6. R. G. DRAMPIAN, *Miniature arménienne et l'art décoratif du livre* (en russe). Aperçu historique d'art Arménien, Moscou-Leningrad, 1939, pp. 14, 15.
7. A. SAKISIAN, *Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arméniennes et musulmanes.* - Ars Islamica, 6, 1939, p. 7.
8. V. N. LASAREV, *Histoire de la peinture byzantine* (en russe), Moscou, 1947, p. 99.
9. L. A. DOURNOVO, *Ancienne miniature arménienne* (en arm. et en russe) Erévan, 1925 (absence de pagination). (L'auteur considère que l'Evangile de Mougna fut exécuté un peu avant l'Evangile de 1053). La même date est répétée dans un autre ouvrage de L. A. DOURNOVO, *Histoire abrégée de la peinture arménienne ancienne* (en russe), Erévan, 1957, p. 22.
10. L. A. DOURNOVO, *Miniatures arméniennes,* Paris, 1961, p. 50.
11. SIRARPIE DER NERSESSIAN, *Armenia and the Byzantine Empire,* Cambridge (Mass.), 1947, pp. 130-131.
12. A. N. SVIRINE, *La miniature dans l'ancienne Arménie* (en russe), Moscou-Leningrad, 1939, p. 44.

s. ». Seulement, il n'est pas clair pour nous d'où vient la date « post quem » - 1204 citée par A. N. Svirine[13] et répétée par d'autres auteurs.

Cette confusion des dates nous oblige à une étude plus approfondie du manuscrit et en particulier des tables de canon - sujet de notre article que nous poursuivrons en deux sens: tout d'abord il faut noter leur lien traditionnel assez visible avec le manuscrit de 1053 et celui de « Begunz »; ensuite nous tenterons de démontrer les changements qui s'opèrent dans leur iconographie et dans leur style. La manière dont on traite la question permet non seulement de caractériser une certaine étape dans le développement de la tendance artistique à laquelle appartiennent ces canons, mais aussi de fixer avec plus d'exactitude la date à laquelle l'Evangile de Mougna fut achevé. Notons d'avance que nous sommes enclin à l'attribuer à la fin du XIe s.

* * *

Tous les dix canons (fig. 1-10) du manuscrit ont été conservés. Chacun d'eux placé d'un côté de la page ne ressemble pas à l'opposé par son exécution décorative, d'où il résulte que le décor des canons pairs n'est pas pareil. Le manuscrit débute avec la première page du prologue, sa seconde et sa troisième formant une paire. Ensuite la première et la seconde tables du canon en forment une autre; la troisième avec la quatrième font une paire encore et ainsi de suite; la septième s'accouple avec la première miniature figurative.

La distribution des canons par tables et leur division en sections, en principe la même que dans l'Evangile de 1053 et celui de « Begunz », est une variante bien pareille à l'archétype[14]. Les petites déviations de peu d'importance sont caractéristiques pour tous les manuscrits[15].

Le type des canons de l'Ev. Mg. est le même que celui des manuscrits de 1053 (fig. 11a) et de « Begunz » (fig. 11b). Néanmoins, tout en conservant l'aspect monumental qui les caractérise, les proportions plus allongées des colonnes retrécissent la hauteur du rectangle; de plus un décor monumental est parfois ajouté sur les côtés de ce rectangle et

13. A. N. SVIRINE, op. cit., p. 48, p. 44.
14. C. NORDENFALK, *Die spätantiken Kanonentafeln*, Göteborg, 1939. Textband, S. 72, 112. Pour la restauration de l'archétype originel des canons d'Eusèbe l'auteur voit la source la plus sûre dans des manuscrits arméniens du Xe s. Dans ce but il s'adresse généralement à l'Evangile d'Etchmiadzine (Maténadaran n. 2374) et aux fragments viennois n. 697, supposant qu'ils eurent pour modèle un manuscrit arménien tout proche de l'époque de celui réalisé dans le scriptorium césaréen du temps d'Eusèbe.
15. Nous désignerons l'Ev. Begunz par la lettre B et celui de Mougna par les lettres Mg.

même au dessus. Les chapiteaux des colonnes peu accentués et non différenciés ne jouent pas comme autrefois un rôle décisif dans l'aspect artistique des tables des canons.

Des changements se font voir aussi dans le décor. Par exemple l'ornementation de quelques colonnes par des grappes de raisins caractéristiques pour tous les trois manuscrits est très original. Ce qui était le dessin de quelque chose de concret (fig. 11a, b) se change ici (l'Ev. Mg.) en un motif schématique où une grappe de raisin devient un ornement (fig. 5, 6 et 8) dont les lignes ne permettent que de deviner son modèle originaire. Le nombre d'oiseaux des deux côtés de vases et de coupes qui couronnent les tables des canons augmente visiblement. Leurs attitudes deviennent plus variées et plus mouvementées. On commence à traiter d'un point de vue tout nouveau les éléments du décor architectural déjà connus par l'Ev. 1053[16]. Remplissant les coins des parties supérieures d'un canon (fig. 5) par des constructions pareilles à leur modèle, le maître de l'Ev. Mg. allonge leurs proportions et leur confère un caractère plus schématique et conventionnel.

Des rideaux suspendus par des anneaux à la tringle sont introduits dans les canons de tous les trois manuscrits (Ev. 1053; Ev. B; Ev. Mg). Tombant tranquillement dans l'Ev. 1053[17] (fig. 11a) ils deviennent plus lourds entourant parfois une colonne dans l'Ev. B[18] (fig. 11b) et perdent leur matérialité et leur poids dans l'Ev. Mg. Dans certains canons le rideau n'atteint que le milieu de la colonne, dans d'autres il n'est suspendu qu'en haut (fig. 9). Des pans flottants, étroits et légers, rejetés par moment par derrière les fûts des colonnes (fig. 4, 8, 10) donnent une sensation de mouvement.

Le feuillage en forme de «crête» des deux côtés des tables des canons (manière dont se sert le maître de l'Ev. 1053, et que méprise celui de Ev. B) reçoit dans l'Ev. Mg. une vaste propagation et une résonance toute nouvelle (fig. 5, 6, 7, 8, 9, 10).

Les éléments du feuillage s'agrandissent peu à peu et donnent même parfois bien visiblement à ce motif en entier un dynamisme jusqu'alors ignoré. Ce dernier parvient à son apogée dans le canon du fol. 10v (fig. 10), où des rideaux légers jetés par dessus des colonnes et les deux coqs au faîte s'efforçant de s'échapper dans des directions opposées, ajoutent du mouvement à cette forme artistique. Il faut noter que le feuillage en forme des «crêtes» n'est jamais pareil dans aucun des canons. Le maître cherche avec persévérance des variations nouvelles et les découvre. Les particularités citées ci-dessus indiquent un développement ultérieur des

16. T. ISMAILOVA, *Ornement décoratif...*, fig. 12.
17. T. ISMAILOVA, *Ornement décoratif...*, fig. 11.
18. T. ISMAILOVA, *Evangile « Begunz »*, fig. 2 a, 3 b, 4 a.



Fig. 1. Ev. Mg., f. 1r, Lettre d'Eusèbe à Carpien.



Fig. 2. Ev. Mg., f. 2v, Lettre d'Eusèbe à Carpien.



Fig. 3. Ev. Mg., f. 3r, Lettre d'Eusèbe à Carpien.

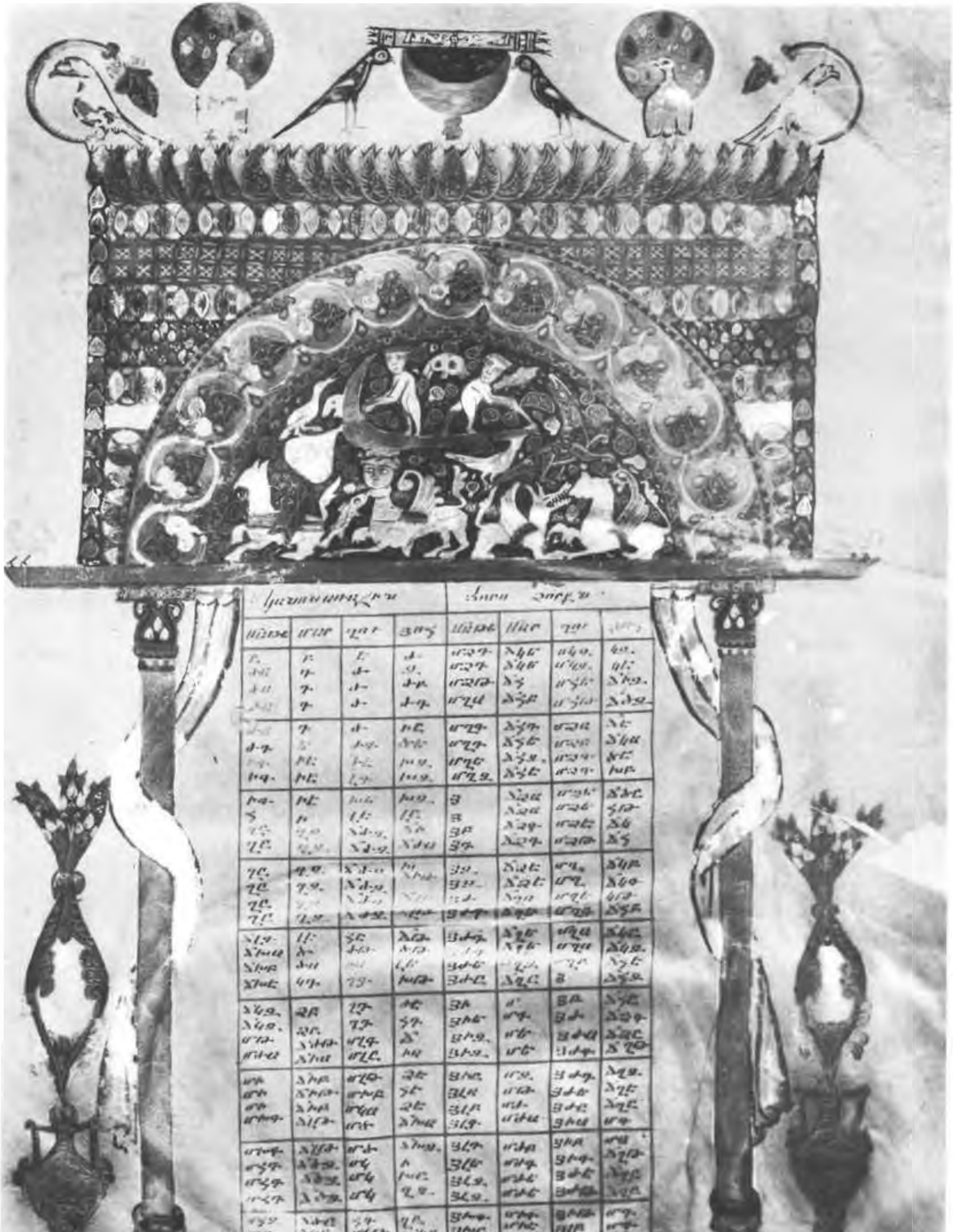


Fig. 4. Ev. Mg., f. 4v, Canon I.

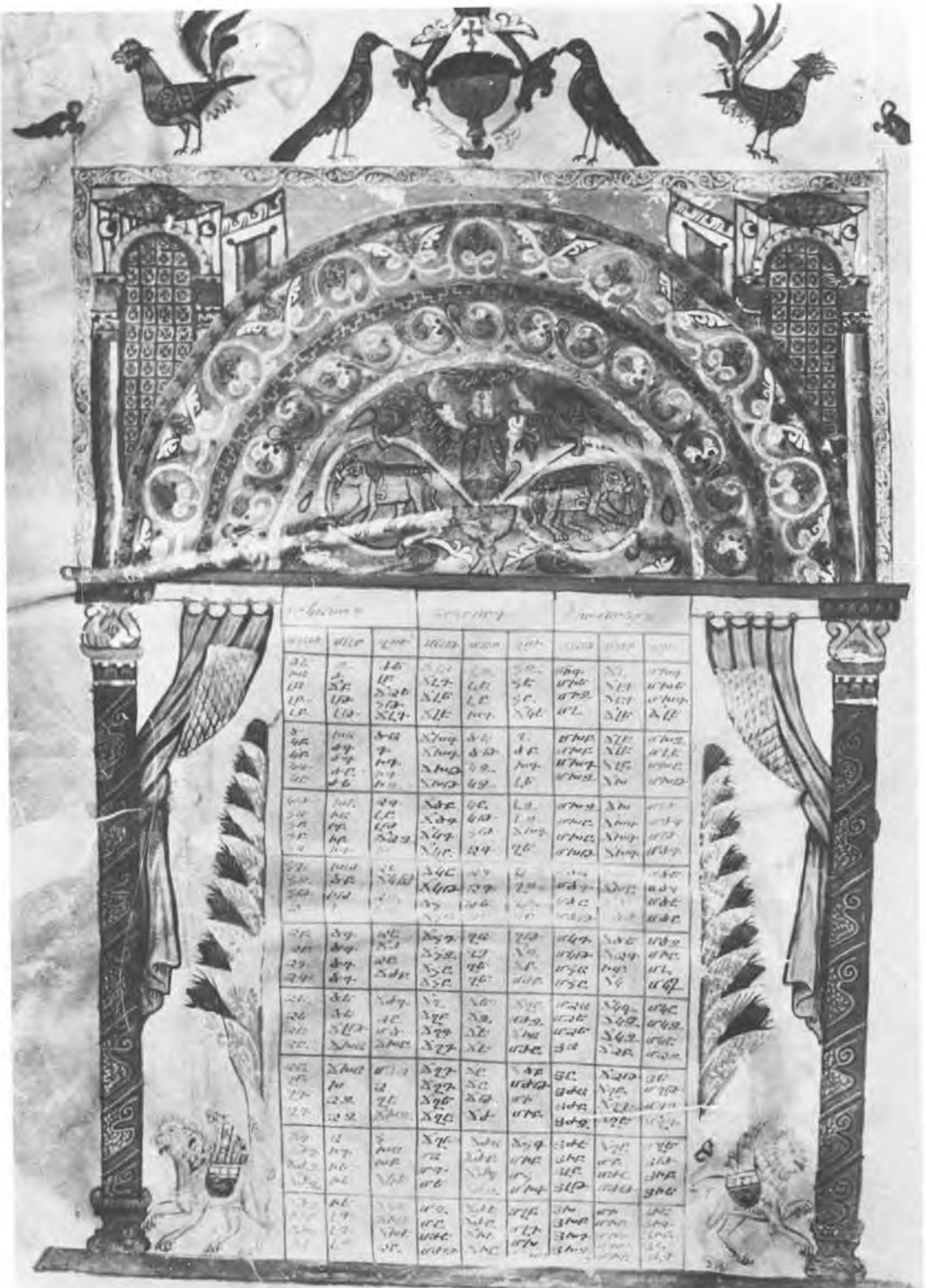


Fig. 5. Ev. Mg., f. 5r, Canon II.

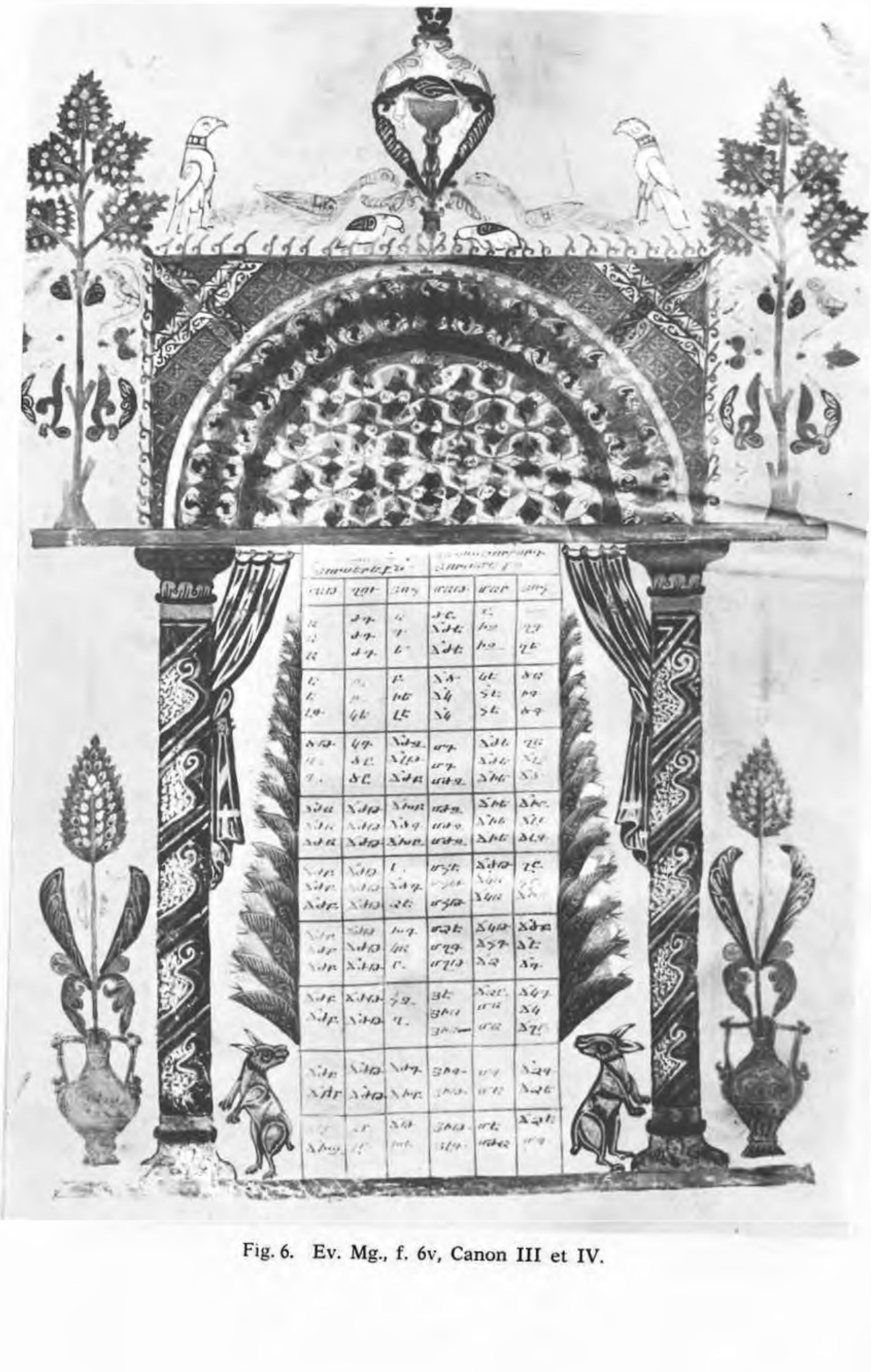


Fig. 6. Ev. Mg., f. 6v, Canon III et IV.

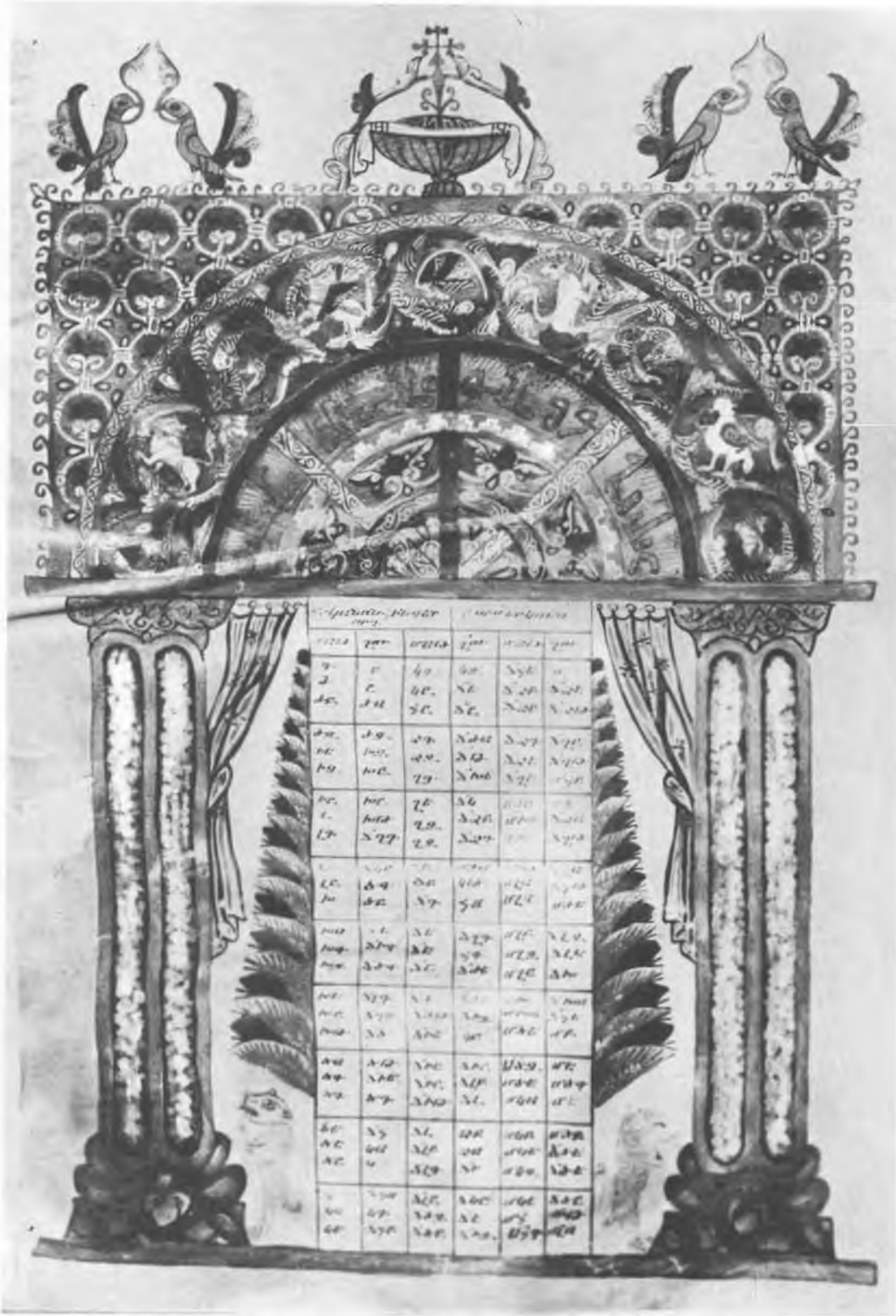


Fig. 7. Ev. Mg., f. 7r, Canon V.

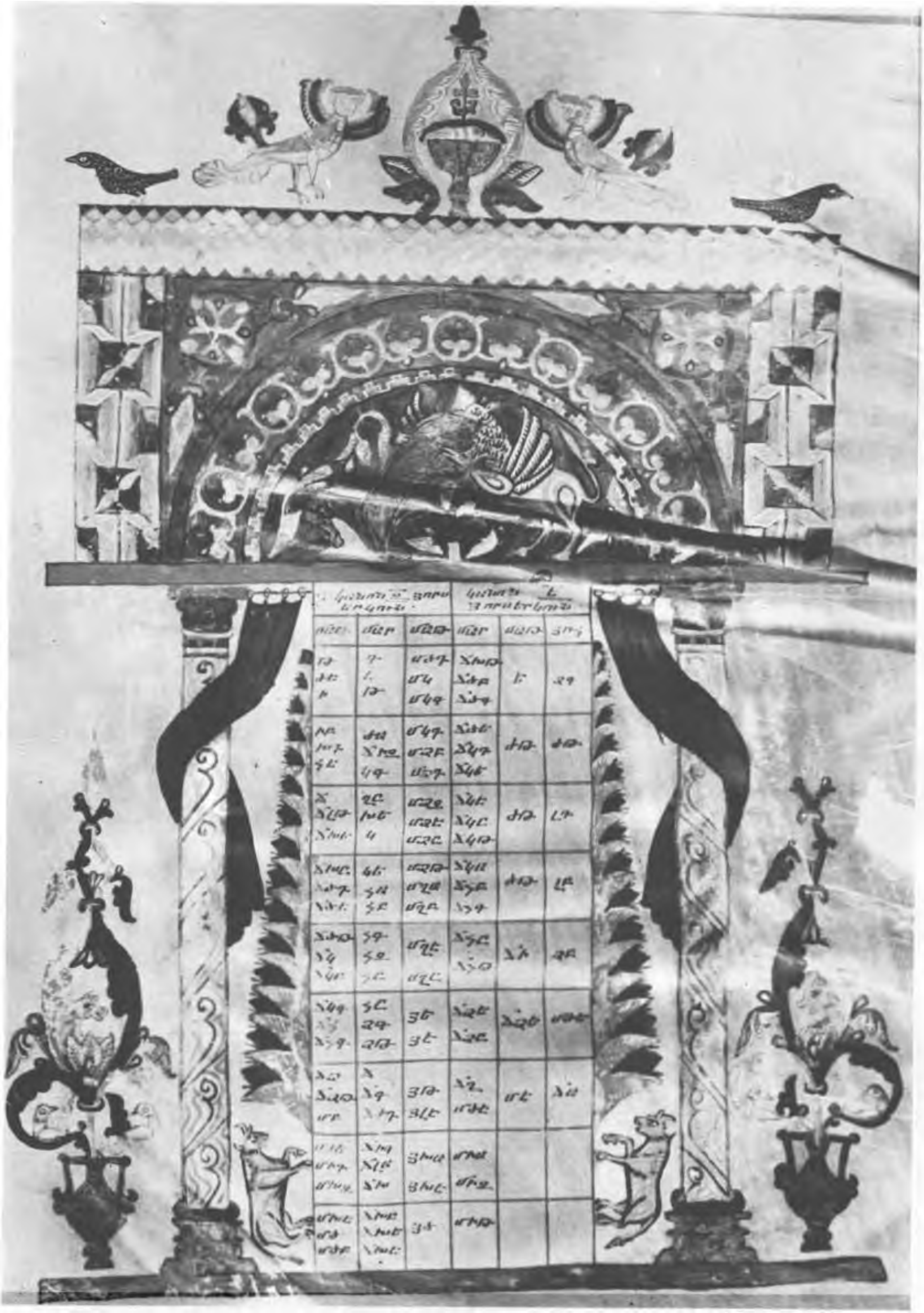


Fig. 8. Ev. Mg., f. 8v, Canon VI et VII.

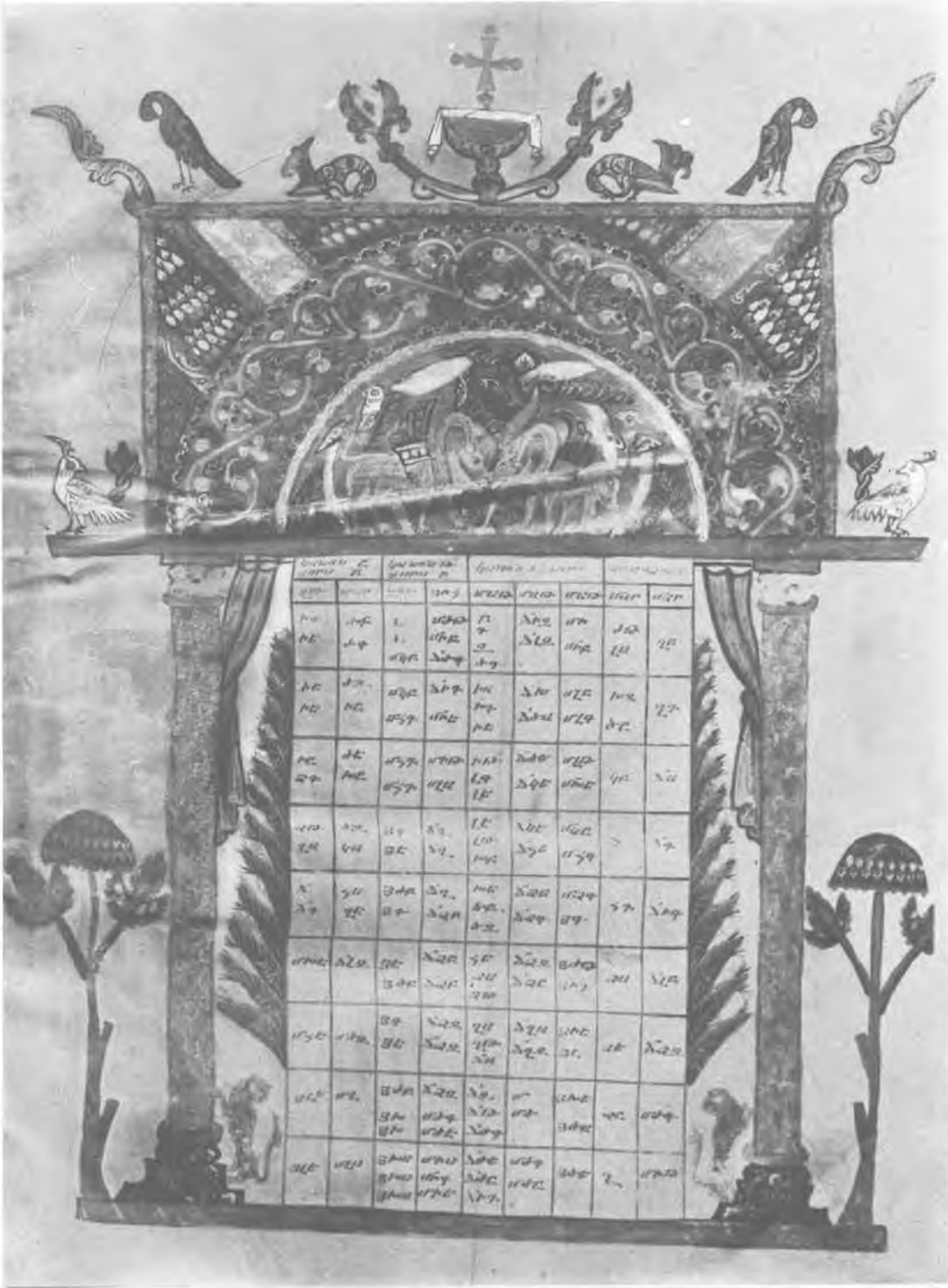


Fig. 9. Ev. Mg., f. 9r, Canon VIII, IX et X (Mt_3, Mc_2).

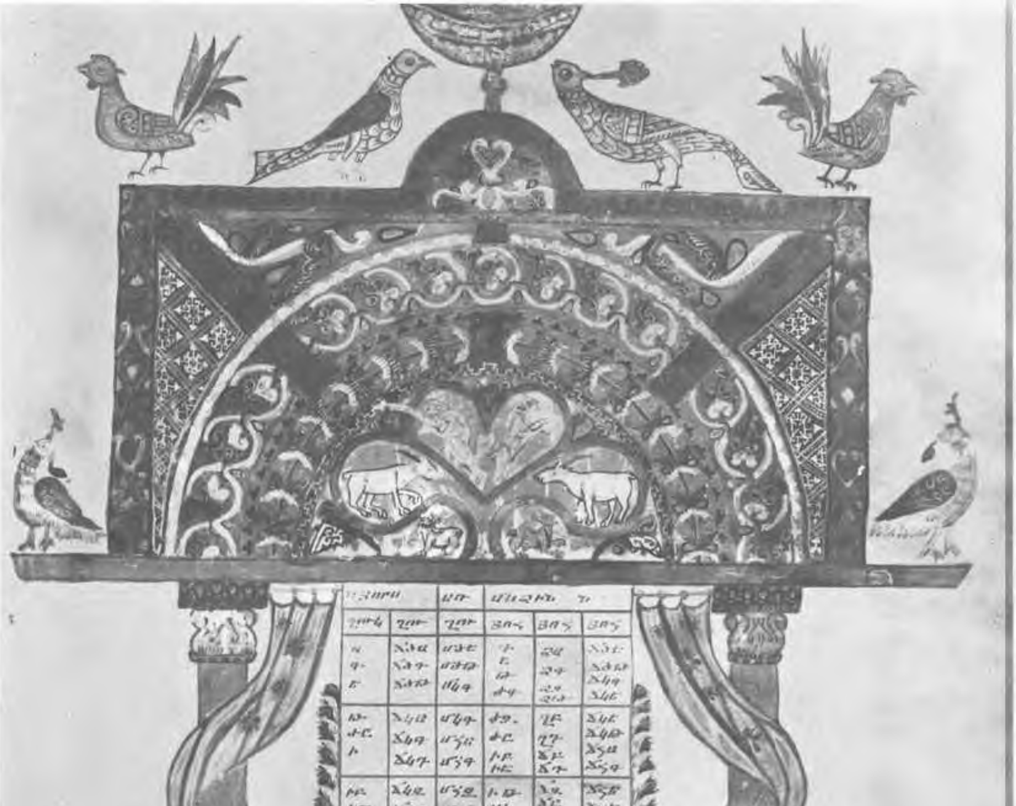


Fig. 10. Ev. Mg., f. 10v, Canon X (Lc $_3$, J $_3$).

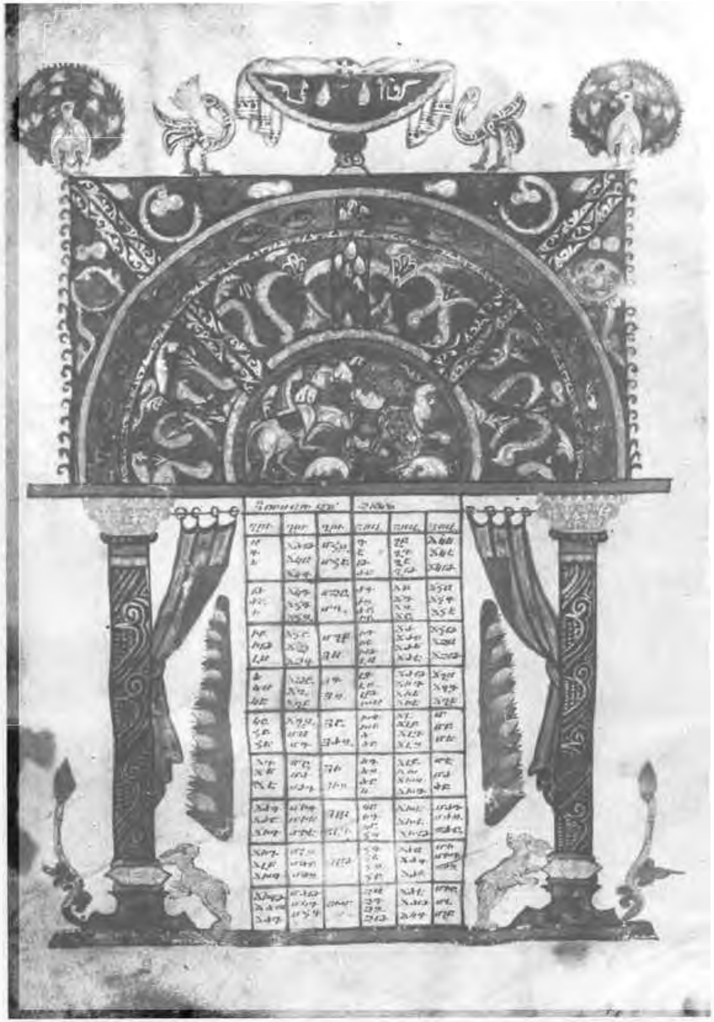


Fig. 11a. Ev. 1053, f. 1v, Canon X (Lc 3, J 3).

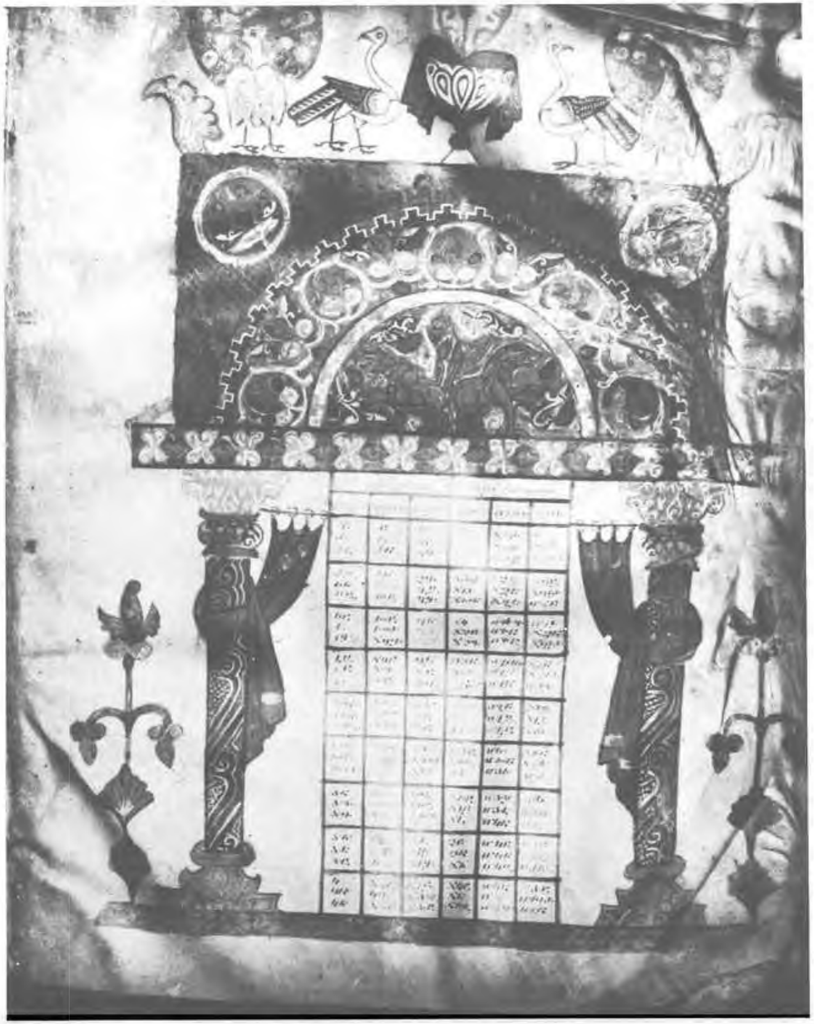


Fig. 11b. Ev. « Begunz » 1060, Canon V.

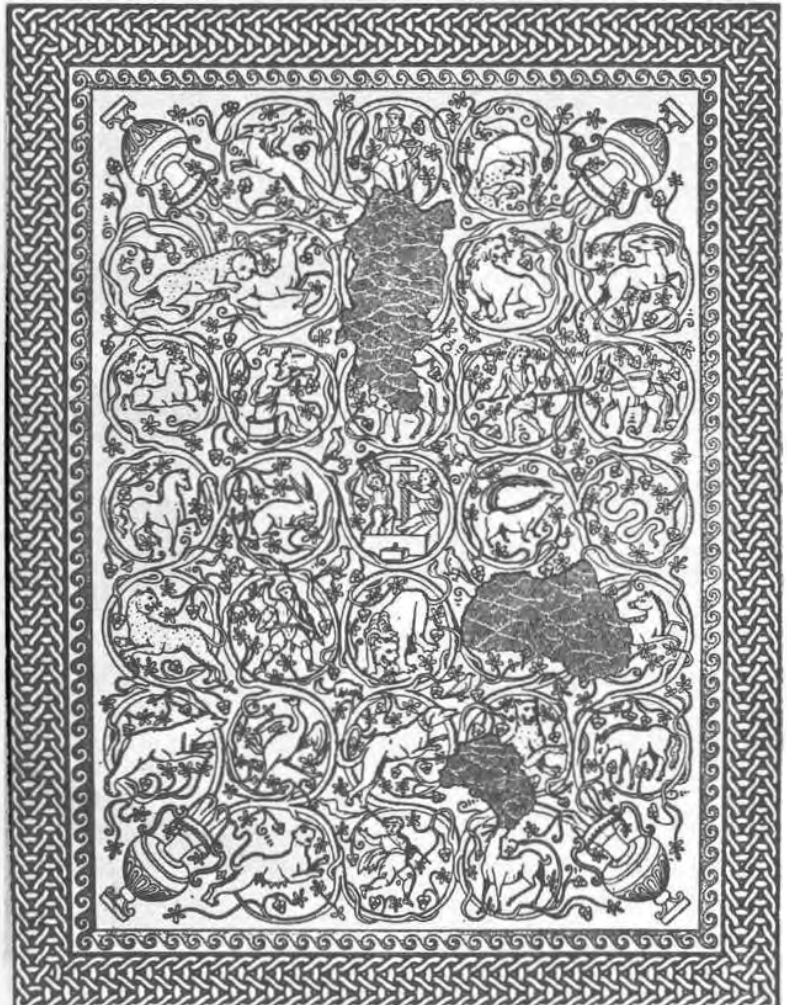


Fig. 12. Mosaïque. Kabr Hiram 576.

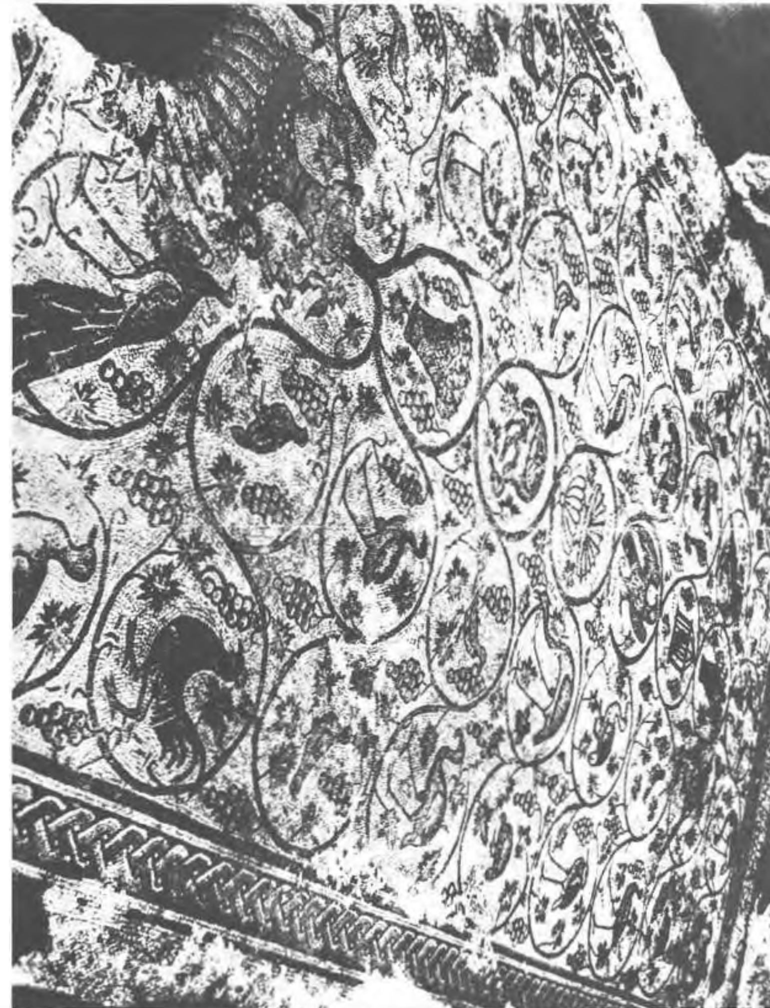


Fig. 13. Mosaïque. Jérusalem VI[e] s.

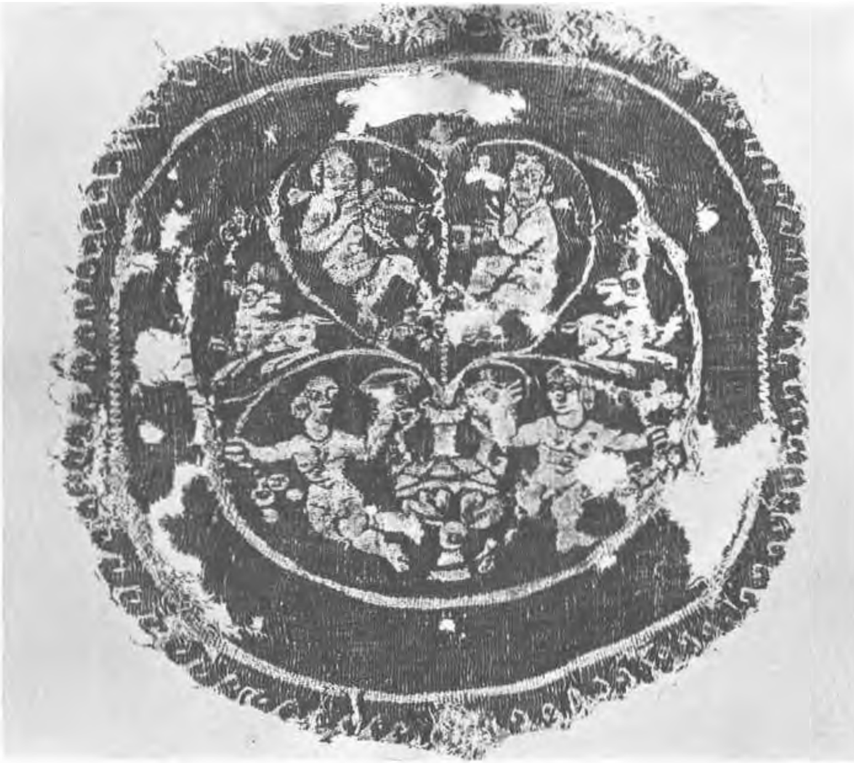


Fig. 14. Tissu copte Ve s.

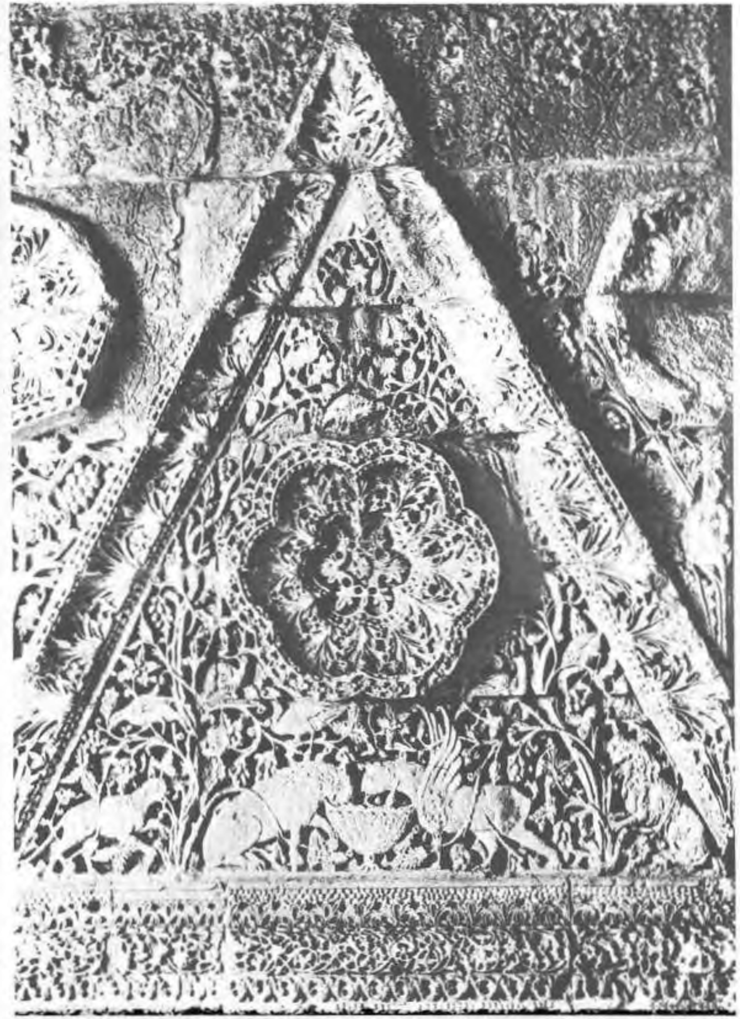


Fig. 15. Mchatta. Détail VIIIe s.



Fig. 16. Pilier d'Acre. Syrie VIe s.

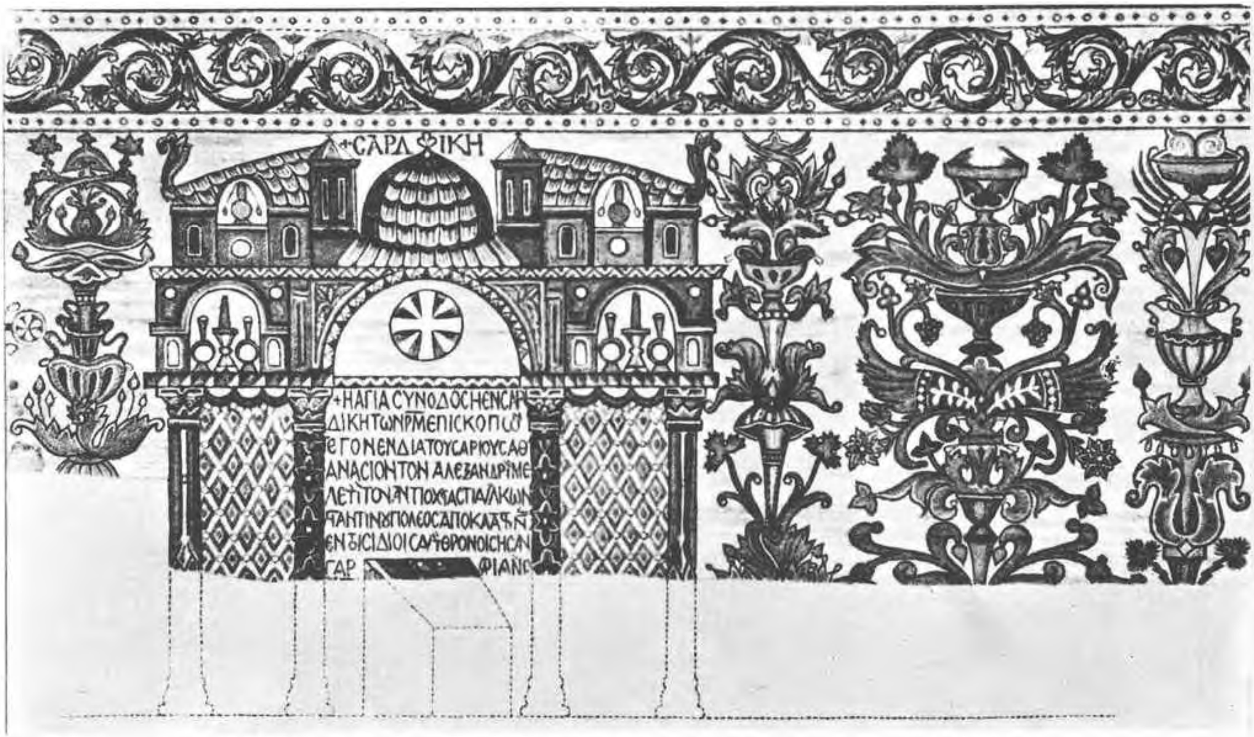


Fig. 17. Basilique de Bethléem. Mosaïque de la muraille nord, VIIIe s.

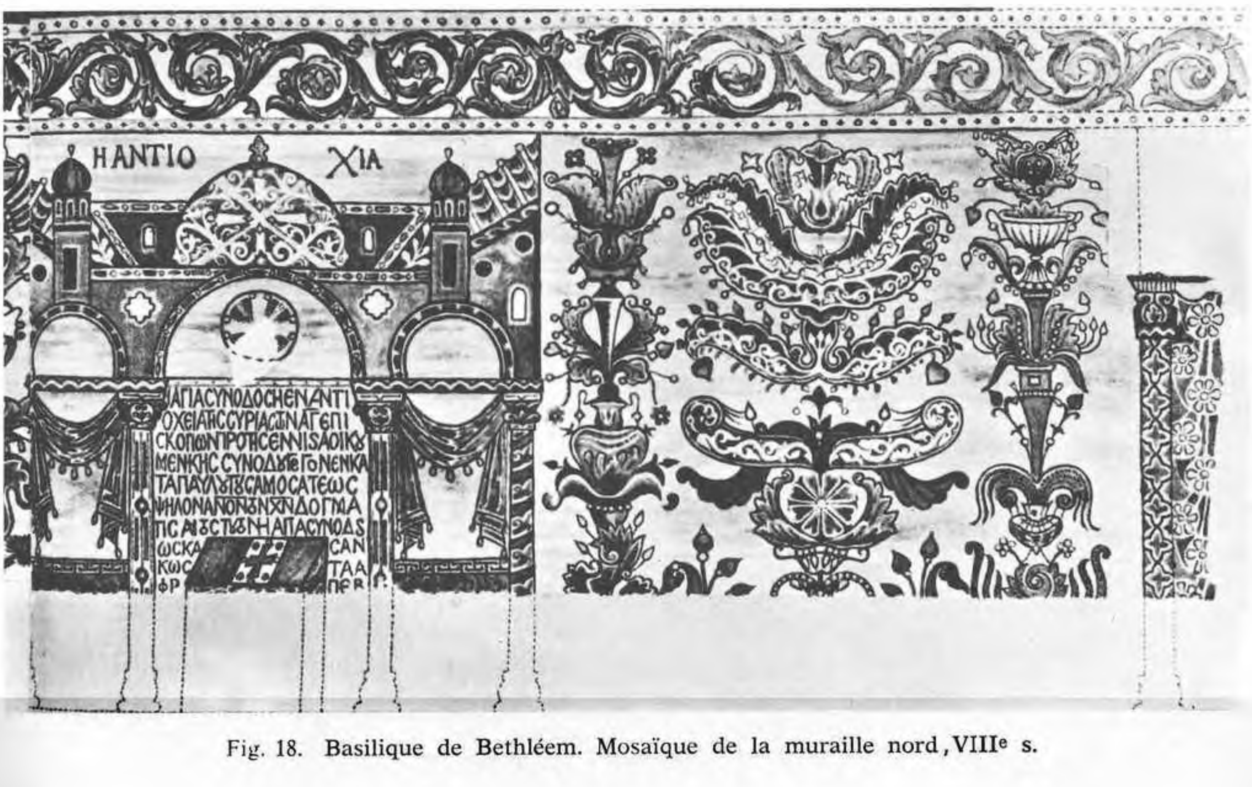


Fig. 18. Basilique de Bethléem. Mosaïque de la muraille nord, VIIIe s.



Fig. 19. La porte de Mouch. 1134.

images traditionnelles à l'école, qui sont soumises aux nouvelles règles stylistiques. Ce qui est caractéristique dans le décor des canons de l'Ev. Mg. est une invasion apparente des représentations d'animaux. Un groupe de ces bêtes accompagne traditionnellement les images dans l'Ev. 1053. Nous entendons par là des lièvres bondissants aux soubassements des colonnes, que nous comparons aux images de bêtes sur des tissus coptes[19]. Conformément à ses tendances multiformes le maître de l'Ev. Mg. élargit le cercle des animaux auprès des soubassements des colonnes. Déjà nous y pouvons apercevoir non seulement des lièvres (fig. 6) mais aussi des lions (fig. 7 et 9), parfois même ailés (fig. 5), des bœufs (fig. 8), des antilopes (fig. 10).

Dans chaque canon les bêtes sont disposées par couples. Cette manière se fait voir là où la table de canons est ornée de feuillages en forme de « crêtes » comme dans l'Ev. 1053, - la composition n'est connue que par cette même école de la miniature arménienne. Il faut dire aussi que dans un seul cas (fig. 8) là où, d'après une certaine manière traditionnelle, la bête aurait dû bondir auprès d'une colonne, elle est représentée passant paisiblement le long de la table des canons vers l'ornement du feuillage. Cela donne à penser qu'il faut voir dans ce cas « curieux »[20] un sens populaire propre de cette image qui ne pénètre que bien rarement dans l'art de la classe supérieure. Un peintre n'aurait-il pas représenté ici-même un bœuf dirigeant ses pas vers l'herbe touffue qui décore les deux côtés de la table? Ce qui serait tout naturel pour cet animal-là. Il se peut que la même tendance se présente aussi dans la représentation des antilopes (fig. 10).

La plupart des bêtes qui bondissent auprès des colonnes gardent comme dans l'Evangile 1053 non seulement la juste conception des proportions, de l'agileté de mouvements mais aussi un coloris suave. L'absence de contour net leur donne une vivacité particulière, une « élégance » pour ainsi dire (antilope - fig. 10; lions ailés - fig. 5). Il en est de même des images des lions dans des rinceaux de vigne sur les arcs (fig. 2 et 7).

Cependant dans ce groupe de bêtes apparaît parfois une manière toute contraire à ce style, qu'il faut considérer comme une transformation de ce dernier conformément au développement ultérieur des règles du

19. T. ISMAILOVA, *Ornement décoratif...* (fig. 11 et 14). Il faut noter qu'il ne nous reste que deux canons de ce manuscrit. Probablement d'autres animaux y étaient également présentés.

20. L. A. DOURNOVO, *Histoire abrégée de la peinture arménienne*, Erévan, 1952, p. 28. Dans l'Evangile d'Etchmiadzin le feuillage en formes de « crêtes » à l'encadrement des tables de canons n'est pas connu, il ne paraît qu'au couronnement des canons de cet évangile, comme également dans l'Evangile de Rabula.

moyen âge. Un de plus vifs exemples nous est offert par l'image d'un griffon au tympan, de bœufs (fig. 8) et de lièvres (fig. 6). Ces derniers y ressemblent plutôt à de petits ânes. La manière libre s'y est changée en raideur figée tandis que le caractère colorié du volume qui se conservait jusqu'alors dans la mesure du possible, fait place aux parties du corps de l'animal graphiquement détachées l'une de l'autre. Cette dualité de manières dans un même groupe indique une étape transitoire du développement artistique qui se fait voir dans le décor de l'Ev. Mg. La différence entre ces deux manières est tellement visible qu'on aurait pu supposer la coexistence de deux peintres, ce qui est peu probable, car les deux procédés se rencontrent dans le même canon. Cette dualité non seulement de la forme, mais également de sujet est caractéristique du « paysage nilotique » (fig. 4) qui est représenté dans un tympan du canon et qui remonte à la période de l'Ev. Mlké (851)[21].

Cependant si dans l'Ev. Mlké l'exécution artistique nous surprend par la pureté avec laquelle la tradition hellénistique s'y reflète, par contre, dans l'Ev. Mg. elle nous apparaît sous un aspect régénéré et renouvelé. Les proportions des deux hommes nus se tenant debout dans un canot sont fort altérées : l'un d'eux probablement conduit le canot, l'autre pêche du poisson au filet. A droite du canot on voit un crocodile; à gauche et en bas - des oiseaux aquatiques. Toute la surface d'eau est remplie de poissons et de méduses. Au-dessous de cette scène exécutée sur une surface plane dans un arrangement de frise sont représentés des êtres fantastiques en attitudes héraldiques, ce que correspond entièrement aux conceptions du moyen âge. D'abord à gauche s'avance un griffon de profil, derrière lui - un sphinx ailé un collier au cou, puis un petit poisson s'approchant vers lui, peut-être non sans quelque dessein. A côté, à droite, l'un vis-à-vis de l'autre, se trouvent un animal ailé ayant la tête d'un crocodile et un lion également ailé qui s'entretiennent, à ce qui paraît, peu paisiblement.

Il n'y a aucun doute que pour un contemporain de l'artiste ces images n'eussent pas été occasionnelles ni privées de bon sens. Il faut y sous-entendre des idées et des légendes connues, sur le principe desquelles fut transfiguré le sens antique de la scène qui est parvenue jusqu'à la fin du XIe siècle seulement comme une survivance de la tradition. Sirarpie Der Nersessian en comparant la miniature au « paysage nilotique » dans l'Ev. Mlké et dans celui de Mg. fait remarquer la différence de leur style et surtout la manière purement ornementale et orientale, caractéristique pour le dernier[22]. Aux nouveaux traits stylistiques, voir :

21. P. M. JANASHIAN, *Armenian Miniature Paintings of the Monastic Library at San Lazzaro*, I, Venice, 1967, III - IV.
22. S. DER NERSESSIAN, op. cit., p. 131.

manque de proportions, amplification de conventions, aussi la surface plane et l'introduction d'images fantastiques, il faut ajouter, la dite « peur du vide » une certaine manière de remplir tout espace aquatique par de légères rondelles.

Ainsi, soutenant la tendance générale caractéristique de son école, le peintre continuait à cultiver la tradition orientale, syro-alexandrine, qui ne lui servait pourtant pas de dogme mort, hérité du passé. Conformément aux problèmes posés par la vie artistique de son époque il élargissait le cercle d'images acceptées par lui, s'adressant en même temps aux modèles nouveaux. Ce qu'on peut noter non seulement par le grand nombre d'animaux et d'oiseaux, mais aussi par des compositions végétales inconnues dans l'Ev. 1053 et dans celui de « Begunz ». Ainsi dans un tympan du fol. 5r (fig. 5) d'une coupe posée au centre s'élèvent deux ceps de vigne, dont les vrilles enserrent des éléphants. G. de Jerphanion estime que ce principe de construire la composition est très caractéristique des mosaïques primitives de Syrie et de Palestine, comme par exemple les mosaïques à Kabr Hyram (576)[23] où l'on voit exposés de fort nombreux animaux bondissant (fig. 12), de même que sur la mosaïque arménienne de Jérusalem du VIe s.[24] (fig. 13). Sur cette dernière comme sur la mosaïque de Kabr Hyram s'élèvent d'un vase deux ceps de vignes en sens opposés avec des oiseaux dans leurs vrilles. Parmi eux sans trop de difficulté on distingue des races représentées dans l'Ev. Mg: un coq à droite vers le bord et une colombe à gauche dans un rang au-dessus, vers le bord.

La transformation de la composition dans l'œuvre d'un maître du moyen âge fait naître une nouvelle compréhension qui n'est qu'une survivance d'une autre époque. Dans un tympan au fol. 10v (fig. 10) la tige végétale laisse voir des compartiments assez nets où sont casés des animaux. Que cette conception remonte à une époque plus éloignée c'est ce dont témoignent des tissus coptes pour lesquels fut employé un prototype assez rapproché de celui-ci. Les courbures des tiges qui s'élèvent d'un vase[25] (fig. 14) ont bien de la ressemblance avec une composition abstraite qu'on voit au tympan du fol. 10v. Dans des alvéoles entre leurs tiges le peintre copte introduit des figures humaines; tandis que des animaux qui s'y trouvent se rapprochent, par la manière dont ils sont traités, des images de la partie inférieure du tympan.

Comme ces dérivés de la composition végétale primitive, les animaux bondissants que le peintre a soigneusement choisis, ne sont pas

23. G. DE JERPHANION, *La voix des monuments*, Paris, 1930, VI. A propos du calice d'Antioche, fig. 28, pp. 129, 130.
24. G. DE JERPHANION, op. cit., pl. XXVI.
25. M. E. MATHIEU, S. LIAPOUNOVA, *Tissus artistiques d'Egypte copte* (en russe), L. 1951 pl. XV, 3, 4, n. 30, 31.

et ne doivent pas être exactement pareils à leurs prototypes. Ces parallèles font penser à une orientation spécifique du peintre exécutant le décor du manuscrit, un décor qui indique un processus créateur vivant dans un courant défini de la miniature arménienne et non pas une imitation de modèles fixés une fois pour toutes.

Dans les éléments végétaux des canons de l'Ev. Mg. se distingue fort nettement la signification prédominante de la palmette multicolore traditionnelle pour tous les manuscrits de cette école. Sur la base de ces mêmes palmettes le peintre cherche à créer des « candélabres », ou bien dispose le feuillage touffu conventionnel des deux côtés de la coupe (fig. 2). Aussi il se sert largement de la même palmette dans l'ensemble de vases, ce qui donne une particularité spécifique aux canons de l'Ev. Mg. Toutes ces compositions non connues jusqu'alors nous renvoient au même groupe de monuments que les bêtes bondissantes.

Revenons pourtant au tympan du fol. 5r (fig. 5). Au centre se trouve une coupe d'où se développe une composition compliquée et fort conventionnelle exécutée sur le principe des tiges aux palmettes. Des variations voisines mais plus discrètes se font voir au couronnement des canons sur les fol. 5r, 6v, 8v (fig. 5, 6, 8). G. de Jerphanion croit que la coupe ovoïde côtelée privée d'anse, avec un pied à nœud (type le plus répandu dans l'Ev. Bg. - T. I.) se rencontre au cours du IVe et surtout au VIe s. dans des monuments de la Syrie et des pays voisins. Exposé en perspective et reproduit dans l'Ev. Mg. schématiquement sur une surface plane (fig. 9) l'intérieur de la coupe est pareil à son image sur la mosaïque de l'église St. Vital à Ravenne et sur la peinture murale de Baouit [26]. Un autre type de vase, qui se fait voir deux fois au couronnement des canons de l'Ev. Mg. (fig. 3 et 7) est tout proche d'un des vases sculptés en pierre aux murailles de Mchatta (fig. 15)[27]. En ce qui concerne le lion ailé buvant de ce vase il est pareil à l'animal qui se trouve au centre du tympan au fol. 3r.

On sait que l'art du califat primitif fut certainement basé sur des principes établis dans les siècles précédents, ce qui est aussi confirmé par l'application du motif des « candélabres »[28], assez répandu dans les

26. G. DE JERPHANION, op. cit., p. 126, fig. 21, 22, pl. XXIV. A titre d'exemple de la période la plus primitive des vases à destination sacrée, l'auteur cite la peinture murale de Dura Europos (vers 200), plus tard les colonnes syriennes de St. Marc à Venise, la sculpture décorative de Mchatta, les frises d'Amida, les sculptures coptes. G. de Jerphanion rencontre le même vase aussi sur les mosaïques de Salonique et de Ravenne (l'égl. St. Vital) et sur d'autres monuments. L'auteur attribue ce type de vase au calice d'Antioche (p. 127).
27. J. STRZYGOWSKY, *L'ancien art chrétien de Syrie*, Paris, 1936, pl. XIII.
28. CH. R. MOREY, *Christian Art*, London, 1953, ill. 165. Baptistère Orthodoxe. F. I. SCHMIT dans la critique de l'ouvrage de W. HARVEY, W. R. LETHABY, O. M. DALTON and others, *The Church of the Nativity of Bethlehem*, London, 1910,

monuments de l'époque. Ces derniers se rencontrent sur des mosaïques de la mosquée du Rocher[29], de celle de Damas[30] et apparaissent aussi sur les mosaïques d'El-Aqsa à Jérusalem (pas plus tard que 1053)[31]. D'après H. Stern on connaît toute une série de mosaïques syro-palestiniennes du XIe-XIIe ss., imitant parfois avec beaucoup de précision les modèles omméyades[32]. Ces motifs végétaux conventionnels dans l'art du califat perdent de plus en plus leur image réalistique en se développant vers la somptuosité abstraite du décor.

On peut rattacher, avec certaine assurance, au type des « candélabres» les compositions aux angles de la partie rectangulaire de canon sur le fol. 2v (fig. 2) dans l'Ev. Mg, où les palmettes traditionnelles sont posées des deux côtés de la tige verticale. Cette disposition, peu ordinaire, ne cache pourtant pas en entier la vraie origine de ce type. Dans la peinture de l'Arménie le motif des « candélabres » est connu à Aŀtamar (915-921).

A notre regret leur conservation pitoyable ne nous permet pas de représenter d'après des reproductions l'authenticité de cette composition[33].

Dans l'art de l'époque du califat des « candélabres » s'allient parfois à des vases[34]. Dans l'Ev. Mg. ces compositions à vases (fig. 4, 6, 8) en conservant toute leur indépendance, plus proche des modèles primitifs, ont servi certainement pour la création des mosaïques syro-palestiniennes. D'après l'austerité et la délicatesse du dessin ces motifs des canons du manuscrit arménien peuvent être comparés plutôt aux compositions sur le pilier d'Akra (église de St. Marc à Venise)[35] (fig. 16).

(*Journal du Ministère de l'instruction publique*, 1913, n. 8, p. 332) (en russe) croit de pareilles compositions les descendantes directes des «candélabres» fantastiques des fresques pompéiennes.

29. K. A. CRESWELL, *A short account of Early Muslim Architecture, Penguin Book*, 1958, pl. 5-7, 10.
30. K. A. CRESWELL, op. cit., pl. 20.
31. H. STERN, *Encore les mosaïques de l'église de la Nativité de Bethléem, Cahiers Archéologiques*, IX, 1957, fig. 1.
32. H. STERN, op. cit., p. 144.
33. J. STRZYGOWSKY, *Die Baukunst der Armenier*, Wien, 1918, vol. II, fig. 580; S. DER NERSESSIAN, *Aghtamar - Church of the Holy Cross*, Cambridge (Mass.), 1965, pl. 50, 51. Un type tout original de « candélabre » se fait voir sur la façade d'un temple géorgien Svety Zhovely 1029.
34. *Iraq Museum*, Bagdad, 1966, fig. 4. Le vase aux fleurs figure sur le mihrab du VIIIe s. de la mosquée khošaki. Ce mihrab se trouvait dans la mosquée de Mansur l'Abbasside. Il est intéressant de noter que sa partie supérieure est en forme de coquille, ce qui indique sa succession à l'art antique tardif. La coquille encadrée d'un cintre de fort considérables dimensions en losanges irisés sert de faîte au canon de l'Ev. Mg. au fol. 3r (fig. 3).
35. J. STRZYGOWSKY, *L'ancien art Chrétien de Syrie*, pl. XIX. Des parallèles bien rapprochés se font voir à Sakkara (Egypte) et Amida (Mésopotamie) (M. VAN BERCHEM, J. STRZYGOWSKY, *Amida*, Heidelberg - Paris, 1910, p. 16,

Parfois dans ces compositions de vases de l'Ev. Mg. parmi des palmettes apparaissent des protomés d'oiseaux et des bêtes (fig. 8). Ce motif remonte aux monuments les plus anciens du type de la chaire de Maximien[36] et nous rappelle les reliefs de Ctésiphon (Musée Métropolitain)[37]. Les mêmes protomés d'oiseaux se font voir aussi dans des compositions du type de « candélabres », se trouvant sur les deux côtés rectangulaires du canon au fol. 6v (fig. 6). Sur le fol. 1r (fig. 1) ils sont remplacés par des sirènes et des oiseaux représentés en entier. Dans les deux cas les « candélabres » se terminant par différentes variantes d'arbres, dont le feuillage conventionnel rappelle des feuilles de vigne fortement stylisées. Un certain parallélisme avec ces derniers se découvre aussi dans les mosaïques de Damas[38]. Ncus trouvons aussi une compositions originale – où s'unissent un arbre, une hélice végétale par où l'on aperçoit un oiseau et un animal – dans un canon au fol. 10v (fig. 10). Dans d'autres cas apparaissent des arbres en forme de champignon (fig. 3 et 9). Leur traitement est fort conventionnel et en dehors de la réalité. Il est nécessaire de noter que les compositions végétales susdites, sont absolument ignorées dans le décor de l'Ev. 1053 et de celui de « Begunz ». Nous en trouvons des formes très rapprochées parmi des monuments chrétiens au Proche Orient, précisément dans les mosaïques décoratives de l'église de la Nativité à Bethléem[39] (fig. 17 et 18). Le type des vases et du feuillage est un peu différent de ce que nous avons vu dans l'Ev. Mg. tandis que la composition elle-même se rapproche plutôt du type des « candélabres » aux temples de Jérusalem. Quoique le principe de la composition de même que les coupes et les calices qui s'y trouvent sont pareils à ceux que nous voyons, la forme en diffère un peu : la gorge n'est pas accentuée, mais passe fluidement aux épaules, ce qui correspond à un modèle tout nouveau.

Le motif du « candélabre » chronologiquement voisin de l'Ev. Mg. a été connu en Cilicie. Sur une muraille de la forteresse d'Anazarbe (possiblement du règne de Thoros I, 1100-1129), à l'intérieur d'un cadre floral, une tige, dont les multiples branches portent préférablement des grenades, s'élève d'un vase élancé[40]. Ce type de vase aux épaules en

---

fig. 181, 182) dans les monuments de Syrie, par exemple, Safa Harbet al Beïda (M. DE VOGUE, *Syrie Centrale*, t. I-II, Paris, 1865-1877, pl. 24) dans deux d'Iran à Tag i Bustan (*Survey of Persian Art*, London - New York, 1938, v. IV, pl. 167, 168).

36. CH. R. MOREY, op. cit., ill. 85, 86.
37. *Survey of Persian Art*, v. IV, pl. 172 D.
38. K. A. CRESSWELL, op. cit., pl. 19.
39. O. M. DALTON, *The Church of the Nativity of Bethlehem*, London, 1910, pl. 10, fig. 22.
40. J. STRZYGOWSKY, *Die Baukunst der Armenier*, pp. 537, 538, fig. 578, 579.

pente qui se transforment en une gorge est plus voisin de celui admis dans l'Ev. Mg[41].

L'incontestable parenté des mosaïques de l'église de Nativité à Bethléem, ou des monuments pareils, au type de décor de notre manuscrit se confirme aussi par les compositions des architectures qui encadrent les règlements des conciles[42]. Précisément ce sont elles qui présentent l'analogie la plus voisine aux fonds architecturaux des miniatures dans l'Ev. Mg.[43] inconnus dans aucun autre manuscrit. F. I. Schmit pensait que les mosaïques de l'église de la Nativité à Bethléem furent exécutées par des peintres locaux. Ne trouvant pas d'analogie avec ces mosaïques dans l'art byzantin propre, ni à Constantinople, ni en Grèce, ni en Sicile, l'auteur les rapprochait des mosaïques de la mosquée de Damas[44].

Le même point de vue est soutenu aussi par O. Dalton. D'après cet auteur, il faut chercher la patrie de cette végétation fantastique, en combinaison avec des vases, peu caractéristiques de l'art byzantin, en Mésopotamie et en Iran où cette manière avait été adoptée depuis des siècles [45].

Pour la caractéristique de la tendance artistique du milieu où les premières mosaïques de l'église de la Nativité à Bethléem prirent jour et où nous en trouvons toute une série de parallèles aux décors de l'Ev. Mg. - une grande valeur doit être accordée aux recherches de H. Stern[46], consacrées aux textes des règlements des Conciles provinciaux, inscrits dans des compositions architecturales sur la muraille nord de l'église. On croyait autrefois ces textes uniques, ignorant leurs origines ainsi que leur signification théologique.

E. Révillout [47] en avait découvert toute une série analogue dans un manuscrit arabo-chrétien (Manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, Fonds Arabe N° 236) qui présente un recueil de textes canoniques et autres textes théologiques d'origine syro-melchite, assurément (les syriens-melchites-chrétiens de doctrine orthodoxe). Se servant de cette

41. On peut à peine douter que le type de compositions énumérées ci-dessus a servi de source pour la création des vignettes latérales du titre des manuscrits arméniens, particularité qui n'est propre qu'à eux.
42. O. M. DALTON, op. cit., p. 37, compare la composition des conciles de l'église de la Nativité à Bethléem au décor architectural de l'église de St. Georges à Salonique et à celui du baptistère orthodoxe à Ravenne qui de son côté dépend des prototypes d'Alexandrie.
43. L. A. DOURNOVO, *Miniatures arméniennes*, p. 53.
44. F. J. SCHMIT, op. cit., p. 332.
45. O. M. DALTON, op. cit., p. 35.
46. H. STERN, *Les représentations des Conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem*, *Byzantion*, XIII, 2, 1938.
47. E. REVILLOUT, *Le Concile de Nicée d'après les textes coptes et les diverses collections canoniques*, *Journal Asiatique*, VI, Série, t. V, 1875, p. 511.

base H. Stern considère les premières mosaïques de la basilique à Bethléem comme exemple de la civilisation arabo-chrétienne, ayant fleuri en Syrie, semble-t-il, à la fin du VIIe s.[48].

Les manuscrits des décisions des Conciles sont bilingues: sous des canons décoratifs exécutés dans une manière primitive aux arcades paires - à gauche est inscrit un texte grec, à droite le texte arabe.

Le manuscrit lui-même remonte au XVe s. En examinant les textes des manuscrits et des mosaïques de l'église de la Nativité à Bethléem, de même que l'ordre de la disposition des Conciles l'auteur vient à l'idée qu'ils contiennent différentes variantes du texte des décisions provenant du même modèle. Ce modèle il le croit plus archaïque que celui adopté pour les mêmes règlements à Byzance au début du VIIe. H. Stern en déduit que la version de la basilique de Bethléem et le décor qui lui est propre, viennent sans doute de la tradition orientale évitant celle de Byzance. Certaines particularités de cette version ne trouvent de similarités que dans des recueils des règlements latins et syriens qui reproduisent des modèles du Ve ou même du IVe s.[49]. H. Stern rapproche quelques particularités de ces textes des variantes latines traduites en 400 du manuscrit grec ancien, d'origine alexandrine, répandues à ce qu'il paraît en Syrie. Par dessus tout, l'auteur croit qu'il faut considérer précisément ce pays comme lieu d'origine du dit cycle[50]. H. Stern rapporte la date de sa formation vers l'époque du VIe Concile œcuménique (680) pas avant; la date « ante quem » il précise est 787, à cause de l'absence du Second Concile de Nicée dans la série originale des Conciles de l'église de Bethléem. Ce dernier Concile fut adopté par l'église orthodoxe d'Orient beaucoup plus tard. Encore en 867 le patriarche Photius fut obligé d'adresser une lettre aux patriarches orientaux en les exhortant d'adopter le VIIe Concile œcuménique[51].

Il s'ensuit des déductions de caractère essentiel qui peuvent être adaptées à l'Ev. Mg.: à la base des textes et du décor primitif de la basilique de Bethléem se trouve une tradition prébyzantine hellénisée, qui définit, paraît-il, quoique dans des aspects divers, la source même de la tendance artistique, épanouie avec tant de luxe dans la miniature arménienne du milieu et de la fin du XIe s.

Vu les conséquences que les monuments d'art permettent d'en conclure, il faut revoir avec plus d'attention la question de la religion orthodoxe en Orient, qui présente aussi des divergences avec la religion orthodoxe de l'église byzantine.

---

48. H. STERN, op. cit., p. 416.
49. H. STERN, op. cit., p. 443.
50. H. STERN, op. cit., p. 444.
51. H. STERN, op. cit., p. 447.

Une grande importance acquiert à ce propos l'avis du Père Mesrop Janashian, Membre de l'Académie Arménienne de St. Lazare. Il écrit: « Aux cours des siècles les plus éloignés (de notre ère - T. I.) il existait certainement entre les églises différentes de l'Orient des liens culturels qu'après l'édit de Constantin durent se développer selon l'ordre général. En effet en Cappadoce, Mésopotamie, Antioche, Edesse et autres centres de l'empire byzantin s'élève un mouvement artistique sous l'influence de l'art alexandrin (venu d'Egypte) *avant sa pénétration à la capitale de l'empire* [52] (souligné par nous). Aussi faut-il nous ressouvenir que la Mésopotamie du nord aux premiers siècles de la propagation du christianisme, s'appelait Mésopotamie arménienne et participait au même développement culturel, qui selon toute vraisemblance se propageait sur l'Arménie Centrale ».

Toute une série de questions que nous effleurons en étudiant le décor de l'Ev. Mg., exigent sans aucun doute un examen plus approfondi par des spécialistes: historiens, théologiens, archéologues aussi, dont les recherches aident beaucoup à éclairer la question.

Dans cet article nous ne pouvons que définir la tendance du courant, auquel l'Ev. Mg. est lié, et le cercle des monuments qui se trouvent en contact étroit avec lui.

Il faut noter aussi que le décor de ce manuscrit est unique par son exécution artistique sans avoir d'analogies directes en son ensemble. Il présente un jalon qui caractérise un processus original dans le développement d'une des tendances de la miniature arménienne du XIe s. Chronologiquement il faut considérer cette étape comme une époque postérieure à l'Ev. 1053 et à celle de « Begunz » (1060), qui se signale par l'élargissement de la gamme des formes décoratives et par une série de particularités stylistiques. En s'écartant de la manière «classique», mais tout en gardant les principes caractéristiques de l'école en entier, le peintre introduit une série de motifs nouveaux dont on trouve des parallèles dans des monuments chrétiens et musulmans primitifs de la Syrie et de la Palestine.

Cela ne fait pas exclure l'originalité de leur traitement par un peintre arménien, mais plutôt témoigne du renforcement des contacts avec des pays qui durant des siècles furent insérés dans la sphère de la vie culturelle arménienne.

Il est bien connu qu'en Palestine existaient dès une date ancienne dès monastères arméniens et que la population arménienne y était fort nombreuse. Il suffit de se souvenir des mosaïques anciennes de Jérusalem avec des inscriptions arméniennes [53] pour pouvoir parler avec assurance

52. P. M. JANASHIAN, op. cit., p. 5.
53. J. STRZYGOWSKY, *Das neugefundene Orpheus-Mosaïk in Jerusalem, Zeitschrift der deutschen Palästinavereines*, Taf. XXIV, S. 139.

de l'existence de la tradition arménienne aussi dans le domaine de l'art. J. Strzygowsky souligne l'existence des liaisons durables et solides entre la Palestine et l'Arménie Centrale dès l'époque la plus éloignée. Il nous rappelle les mandements de Modeste de Jérusalem au Catholicos Komitas. Il se réfère à Sébéos qui parle des pélerins allant visiter les saints lieux les jours de Pâques. L'auteur prétend qu'en Palestine (VII-VIIIe ss.) devaient se trouver des colonies arméniennes situées (Gründungen) surtout au mont des Oliviers [54].

Le texte dont se sert J. Strzygowsky pour recueillir ces renseignements appartient à Anastase d'Arménie. Il parle de soixante-dix monastères arméniens à Jérusalem dont on attribue la fondation au roi Tiridate et à St. Grégoire; parmi les fondateurs on metionne aussi le Catholicos Nersès (353-373). Anastase, en notant l'existence d'une quantité de monastères à Alexandrie, en Thébaïde, sur le mont Sinaï et aux bords du lac de Tibériade, dit en avoir visité plusieurs lui-même, durant son long séjour.

Après que Jean II (557-571) eût exigé la transplantation des Arméniens, que les Grecs persécutaient à cause de leur antichalcédonisme, il n'en resta que dans douze couvents [55].

L'auteur fait mention du contact fort étroit entre les Arméniens et Jérusalem au IVe et jusqu'à VIe s.[56]. Ce contact fut interrompu par la conquête arabe, mais il a été repris plus tard. On sait aussi fort bien que les Arméniens qui y habitaient ne rompirent jamais leurs liens avec les territoires d'Arménie Centrale, considérant toujours cette dernière comme leur patrie.

Dans certaines périodes historiques grâce à telles ou telles autres circonstances politiques les contacts avec des centres périphériques arméniens auraient pu s'étendre. Il faut se rappeller que dans la deuxième moitié du XIe s. l'Arménie fut envahie par les Seldjouks. La ville d'Ani occupée et cruellement dévastée par l'ennemi cessa pour les Arméniens d'être un centre considérable d'intérêt politique et culturel. Diminuèrent aussi les contacts avec Byzance qui de 1044 jusqu'à 1064 possédait des territoires arméniens ainsi que la ville d'Ani. Aux cours des années 70 du XIe s. d'importants territoires de l'Asie Mineure, faisant partie de l'Empire, devinrent aussi un champ de bataille pour les Seldjouks. Byzance fût obligée de lutter pour conserver ses domaines même relativement rétrécis. Le contact territorial immédiat entre Byzance et l'Ar-

54. J. STRZYGOWSKY, *Das neugefundene Orpheus-Mosaïk...* L'auteur allègue le texte: *Deux descriptions arméniennes des lieux saints de la Palestine,* Archives d'Orient latin, II, 2, 1883, 1896, publié par ALISAN, datant ces renseignements des VIIe VIIIe ss.

55. Ces couvents n'étaient-ils pas liés avec la religion orthodoxe orientale?

56. J. STRZYGOWSKY, *Die Baukunst der Armenier,* II, pp. 730, 731.

ménie ainsi que ses prétentions politiques envers cette dernière, et en grande mesure son influence culturelle, furent interrompus par la création du Sultanat de Konya.

Cette époque (la fin des années 70 du XIe s.) est signalée par un nouveau flot d'émigration des Arméniens. De l'Asie Mineure ils se dirigèrent vers les régions situées sur l'Euphrate et vers les côtes de la Méditerranée. Des domaines féodaux de princes arméniens apparaissent en Mésopotamie, en Syrie (Varajnuni, Pahlawuni), en Cilicie (les Rubéniens) s'étendant des rives de Gali jusqu'à l'Euphrate, des monts de l'Antitaurus et Taurus jusqu'à la Méditerranée[57]. Ces faits historiques devaient assurer la position des Arméniens dans le Proche Orient, qui de son côté devait se refléter sur la politique religieuse de même que sur l'art.

Que le peintre de l'Ev. Mg. ait créé son œuvre déjà pendant la nouvelle étape du développement de son école, démontre la future évolution de la tradition orientalo-hellénistique ainsi que les nouvelles solutions stylistiques. Nous les voyons dans l'élargissement du répertoire des motifs orientaux, ce qui n'empêche pas une certaine tendance dans leur choix. (On remarque l'absence des entrelacs qui dans l'avenir prochain occuperont une des places les plus importantes dans la peinture arménienne). Dans la manière de l'ornement un peu rapetissé se fait observer plus de netteté et quelque stylisation. Surtout en ce qui se rapporte aux guirlandes des arcs [58]. A. Frantz considère ce fait de l'art byzantin comme conséquence du développement du style dans l'espace du temps. La divisibilité des motifs et leur fragmentation se rapporte à une époque plus tardive[59]. Nous croyons que cette observation est valable aussi pour l'Ev. Mg. Les effets du clair-obscur s'effacent en conservant des lignes courtes et claires, acceptées dans tous les manuscrits de cette école. Le décor des canons se développant du côté multiforme perd des traits de sévérité et de sérénité « classique » de l'Ev. 1053 ou de pesanteur monumentale de l'Ev. «Begunz» - pronostiquant la formation d'un style nouveau pour les siècles suivants.

Par ses préoccupations et par sa conception esthétique le maître de l'Ev. Mg. s'écarte non seulements des monuments contemporains de l'art byzantin, mais aussi de l'art oriental. Tout en gardant une série de

57. G. MIKAELJAN, *L'histoire de l'état arménien de Cilicie* (en russe), Erévan, 1952, p. 65.
58. Il suffit pour le prouver de comparer la frise des canons de l'Ev. B. (fig. 11b) et de celui de Mg. (fig. 5). Dans ce dernier la divisibilité se termine déjà par deux frises parallèles décorant la voûte, ce qui par conséquent les rend plus étroites. Celle d'en haut contient quatorze éléments végétaux et demi. Dans l'Ev. B., une frise large, n'en a que neuf.
59. A. FRANTZ, *Byzantine illuminated Ornament*, *Art Bulletin*, 16, 1931, pp. 44, 45. Le même procédé de la divisibilité se fait voir aussi dans d'autres éléments du décor, par exemple, les créneaux des bordures.

procédés traditionnels à l'école, renonçant à certains d'entre eux, ajoutant quelques autres nouvellement acquis, il apporte un enrichissement du décor, crée des combinaisons variées et nombre d'oiseaux et d'animaux réels et fantastiques. Cela conduit parfois à une saturation exubérante et à une somptuosité un peu surchargée du décor auquel est accordée une force dynamique jusqu'alors inconnue. Cependant le peintre ne passe pas encore la limite du permis, gardant une intégrité d'image artistique parfaite, différente dans les dix canons subordonnés à un style unique. La part considérable qu'occupe dans ce décor la faune variée marque possiblement le début de l'influence laïque. Il a fallu qu'il y eût quelques écarts idéologiques pour que des images tout à fait anciennes chargées de la mythologie orientale, aussi peut-être de l'esprit populaire, pénètrent dans le livre saint, dont le caractère aristocratique n'est pas douteux. Ces tendances se font surtout sentir dans quelques images d'animaux fantastiques qui ne sont pas pareils par leur traitement à ceux que nous avons inséré au premier groupe. Cette nouvelle acceptation se révèle surtout dans la scène qui occupe le tympan du canon au fol. 3r (fig. 3). Au centre se trouve un lion ailé figuré à la manière héraldique. Sa queue se termine par une tête de bœuf barbu, dont l'image porte les traits caractéristiques de l'art et des idées de l'antique Mésopotamie [60]. Des deux côtés du lion se tiennent debout face à lui - à gauche un loup (?) ailé, à droite - un griffon en posture héraldique.

On peut traiter cette composition d'après un point de vue symbolique du Moyen âge, ce qui ne serait même pas démenti par l'image frontale d'un aigle au centre du décor floral, décorant l'arc du même canon.

Notre attention toute particulière est attirée non seulement par l'accroissement de l'intérêt pour les images fantastiques du règne animal, mais aussi par leur traitement, où l'on voit avec évidence un renoncement à la représentation adéquate du monde réel. Ainsi les queues d'animaux se terminent principalement par des palmettes dont le dessin schématisé apparaît aussi sur le dos du lion ailé (fig. 3). Dans d'autres cas les éléments végétaux de la queue se relient à l'image d'un oiseau (fig. 9). Malgré une série de procédés conventionnels les images d'animaux ne sont pas entièrement soumises à une forme déjà cristallisée qui

60. Un boeuf barbu rappelle Enkidou sur des sceaux d'Akkad. Dans son oeuvre (*Art Sumérien, Art Roman*) BALTRUSAITIS présente une série d'exemples fort convaincants citant des monuments Transcaucasiens qui ne laissent aucun doute que des anciennes images créées par Sumer pénétraient par telles ou telles autres voies dans l'art du Moyen âge. L'auteur considère ce fait comme indice de la vitalité des forces antiques participant dans la formation d'un art nouveau, héritant par ligne directe des fonds anciens, dont le rôle augmente plus encore à la fin des XIIe XIIIe ss. (op. cit., p. 77).

se fait voir dans un monument unique de l'art arménien de 1134 - la porte en bois sculptée de Mouch[61] - bien que des races d'animaux y trouvent une série d'analogies (fig. 19).

L'assortiment d'animaux dans l'Ev. Mg. s'amplifie encore par des quadrupèdes ailés aux longs cous, qui apparaissent au tympan dans un des canons (fig. 9). Ce type fort rare du griffon rencontre des parallèles plus voisins dans des tissus orientaux[62], sur une cruche en bronze du Daguestan, sur un plat Sassanide où l'on voit une femme flûtiste[63] et que l'on localise par supposition en Arménie.

Au tympan des canons les animaux sont presque toujours représentés en opposition héraldique ou en postures héraldiques. Précisément dans ce groupe se font le plus voir des règles orientales immémoriales ou peut-être est-ce la compréhension conforme à l'ancien héritage, si riche, de l'Orient. On doit toutefois remarquer que dans les canons de l'Ev. Mg. la scène de la lutte des animaux n'est représentée qu'une seule fois et encore non pas selon une tradition canonique pour les siècles suivants.

L'accroissement de l'orientalisation se fait sentir aussi par des formes ornementales déjà connues dans l'art primitif arménien et syrien, particulièrement dans l'enluminure. De nouveau viennent sur la scène des rhombes irisés (fig. 3, 8), des disques coloriés qui chevanchent (fig. 4); des fleurons de toutes les nuances (fig. 3, 9); des petits cœurs tant appréciés dans l'art sassanide, d'autres motifs aussi. Nous trouvons des contacts directs avec l'Orient dans l'imitation des inscriptions arabes au tympan du fol. 7r (fig. 7) et sur une bande d'étoffe au-dessus de la coupe dans le canon du fol. 4v (fig. 4). Il est néanmoins très caractéristique qu'en ce dernier cas une croix se trouve au centre même

---

61. S. V. TER-AVETISIAN, *Porte en bois sculptée (1134) des environs de la ville Mouch* (en russe, *Bulletin de l'Institut Caucasien Historico-Archéologique à Tiflis*), t. III, Tiflis, 1925.

62. Ce type de griffon trouve une analogie très rapprochée avec un tissu à inscription arabe où on lit le nom de son possesseur Buhtegin, le chef fameux de l'armée Samanide. Par ce fait nous avons une date exacte du tissu, milieu du Xe s. (voir A. M. BELENITSKY, J. B. BENTOVISCH, *De l'histoire du tissage de soie de l'Asie Centrale* (en russe), *Archéologie Soviétique*, 1961, n. 2, fig. 7, pp. 74, 75). Les auteurs prétendent que les détails de l'ornement du tissu prouvent un maintien de la tradition qui remonte à l'art prémusulman de l'Asie Centrale. Nous croyons que ce parallélisme du type du griffon (de même que les éléphants à caparaçon) dans l'ornement des tissus de l'Asie Centrale et dans celui des canons de l'Ev. Mg. ne s'explique pas tant par des contacts immédiats que par un héritage culturel homogène, auquel puisaient les peintres.

63. J. A. ORBELI, K. W. TREVER, *Argenterie Sassanide* (en russe), Moscou-Leningrad, 1935, pl. 22, pl. 71.

de l'inscription. N'est ce pas là l'indice de certains contacts avec un milieu d'arabes chrétiens?

La grande envergure du peintre, la multiplicité des formes qu'il emploie se font aussi voir par la manière dont il adapte certains éléments du décor byzantin. Aux arcs des tympans on voit déjà plus souvent une tige végétale qui, en s'enroulant, dessine des cercles où sont logés des fleurs fort caractéristiques pour lui (fig. 4, 5, 8, 9, 10). La même fleur se trouve aussi dans le décor du fol. 1v (fig. 1). Il faut noter que le motif de la tige végétale des arcs ne se répète guère; le peintre trouve toujours de nouvelles combinaisons du dessin de la branche, il introduit des fleurs variées, comme aussi des oiseaux et des animaux. Il faut noter l'apparition d'une tige faisant accrocher des rondelles en diagonale (fig. 2, 3, 9). Cette variante connue d'après les manuscrits byzantins du Xe s. se développe plus tard dans plusieurs écoles nationales sans pouvoir atteindre une importance quelconque dans la miniature arménienne. Dans l'Ev. Mg. cette espèce de branche sert à manifester un certain moment de dynamisme, mais dans l'ensemble les éléments du décor byzantin ne déterminent pas l'aspect artistique des canons.

Le coloris aussi change visiblement. Des nuances claires contrastent plus distinctement avec les teintes sombres, épaisses qui dominent de plus en plus accompagnées surtout d'argent, aujourd'hui fort obscurci. Des fonds d'or superposés sur un fond bleu clair au lieu de rose commencent à jouer un rôle de plus en plus important.

Parfois les fûts des colonnes et les vases sont recouverts aussi d'or. *La palette des couleurs change peu; c'est toujours du lilas, du vert* sombre, du gris, du marron foncé, cependant des touches de jaune vif et de rouge éclatant donnent une certaine rudesse à la valeur des teintes. Le rôle des lignes courtes et claires dans l'importance du volume diminue: blanc sur rouge, jaune sur vert, bleu sur vert foncé - elles prennent un caractère plutôt graphique. Renforçant l'effectivité du coloris et la somptuosité des nuances ces lignes privent le coloris de la délicatesse harmonieuse de l'Ev. 1053. La différence des couleurs de la peinture de chaque détail du décor y contribue beaucoup, (le plumage des oiseaux, par exemple, est effectué en couleurs contrastantes). Cela donne beaucoup de vivacité et une certaine bigarrure au coloris qui n'est pourtant pas dépourvu d'une certaine harmonie originale [64].

Les traits spécifiques de l'iconographie et du style des canons de l'Ev. Mg. nous obligent à les considérer comme une étape postérieure et non antérieure aux canons de l'Ev. 1053 et celle de « Begunz », c'est-à-dire à les dater de la fin du XIe siècle. Le décor de ce manuscrit en entier nous

64. L. A. DOURNOVO, *Miniatures arméniennes*, p. 51; L. A. DOURNOVO, *Histoire abrégée*, p. 23.

permet de l'estimer comme un dernier chaînon du développement de l'école. Aussitôt après cette étape il y a eu une rupture dans la tradition par suite des changements sociaux et de la conquête des Seldjouks, qui ont amené à leur tour une interruption notable dans la vie culturelle de l'Arménie. Le nouvel essor qui a eu lieu vers la fin du XIIe s. a suscité une grande activité dans les scriptoriums monastiques où le décor artistique des manuscrits fut subordonné à des règles stylistiques nouveaux. Nous en concluons que l'école - objet de notre étude - n'existait plus à la fin du XIIe s. L'importance exceptionnelle de l'Ev. Mg. qui la couronna, consiste non seulements dans le grand mérite artistique de son décor, en son excellent état de conservation, mais encore en ce qu'il est le seul jalon permettant de voir une étape de transition dans le développement de la peinture arménienne du XIe jusqu'au XIIe s. Ce manuscrit nous donne en même temps la possibilité (pour exprimer notre pensée nous nous permettons de nous servir d'une citation de l'ouvrage de A. Baumstark) «d'éclairer l'héritage propre du cercle de l'art prébyzantin de l'Orient chrétien, par contraste avec l'art byzantin en général et le rapport de ce cercle d'art avec le développement artistique de l'Europe occidentale (resp. arménien - T. I.) c'est un grand problème d'aujourd'hui pour l'art chrétien de l'antiquité comme aussi pour celui du Moyen Age et surtout pour une recherche iconographique »[65].

Cette thèse peut être appliquée à la peinture médiévale de l'Arménie, comme nous nous en persuadons de plus en plus en étudiant les manuscrits arméniens. Son développement propre provient des sources immédiates de l'art byzantin chrétien le plus ancien, qui caractérise la vraie tradition arménienne. Mais nous n'allons pas pour autant nier l'existence des contacts avec l'art byzantin pendant certaines périodes du développement de la peinture arménienne, contacts qui l'ont influencée dans certaines directions, sans jamais définir en entier l'image artistique de la miniature arménienne.

Il ne nous reste qu'à mentionner le lieu, où vers la fin du XIe s. aurait pu être exécuté le luxueux Evangile de Mougna.

L. A. Dounovo dit : « Les ressemblances qui existent entre les Evangiles de Mougna et de 1053... la perfection des procédés artistiques employés, tout nous donne à penser que ces œuvres proviennent d'un grand atelier de type académique, et qui possédait toutes sortes de modèles de valeur avec des peintures hautement qualifiées » [66].

Et alors se pose une question, où pouvait se trouver, en l'espace des dernières décennies du XIe s. et encore après la chute du royaume des Bagratides un scriptorium où l'on aurait pu conserver la

65. A. BAUMSTARK, *Palaestinense, Römische Quartalschrift*, Roma, 1906, p. 173.
66. L. A. DOURNOVO, *Miniatures arméniennes*, p. 54.

plus pure tradition d'art aristocratique? L. A. Dournovo suppose que l'Ev. Mg. fut exécuté dans les environs d'Ani ou de Lori (Haghbat)[67]. En considérant que dans des écrits plus tardifs de l'Ev. Mg. nous ne trouvons pas d'autre mention que celle du monastère de Haghbat, nous sommes enclin à croire que ce manuscrit y fut exécuté ou bien y fut déposé.

Au X[e] s. Haghbat fut étroitement lié avec la dynastie de la famille des Bagratides. L'église principale de ce monastère fut érigée par Achot le Miséricordieux (953-977). En 972 Gurgen (ou comme on l'appelait aussi Kuriké) frère de Smbat II (977-989) fut nommé régent de Tachir par son père Achot III; Tachir occupait alors le plus vaste territoire de la région de Gugark. C'est ainsi que fut formé le royaume Tachir-Dzoraget ayant d'abord pour capitale Samchwilde et ensuite la ville de Lori. En 978 Kuriké I, fondateur de la dynastie des Kurikides, commence à se qualifier de roi. Son fils David I le « Sans-terre » (989-1048), sous lequel le royaume Tachir-Dzoraget parvint à sa plus haute puissance, entreprit maintes fois, mais sans aucun succès, des tentatives pour devenir roi de toute l'Arménie, en capturant le Chirak avec la ville d'Ani. David le « Sans-terre » était un des prétendants à la puissance souveraine dès que l'adolescent Gagik II fut perfidement attiré à Constantinople. Aussitôt après David, jusqu'à 1082 régna son fils Kuriké II. Le royaume d'Ani à cette époque n'existait déjà plus.

Il faut aussi souligner qu'après 1064 - la date signalée par l'usurpation non seulement d'Ani, mais aussi de Lori par les Seldjouks, Kuriké II fit la paix avec Alp-Arslan, lequel entra en Géorgie sans s'emparer du territoire du royaume Tachir-Dzoraget. L'alliance fut conclue par le mariage d'Alp-Arslan avec la fille de Kuriké II. Sous le sultan Malikchah (1072-1093), - la période du plus grand épanouissement de la puissance du royaume Seldjouk -, une paix relative fut établie dans le pays. Un des domaines féodaux arméniens, resté jusqu'alors intact, devint le petit royaume de Tachir-Dzoraget, dont les seigneurs payaient un tribut aux sultans seldjouks. Les monastères de Haghbat et de Sanahine devinrent les centres spirituels et les lieux de sépulture des Kurikides. David I fut enterré à Sanahine[68]. Il est possible que l'influence d'Haghbat devint plus importante précisément sous Kuriké II enterré à Haghbat.

Sous la discorde et les attaques des ennemis extérieurs devenues plus agressives, surtout après la mort de David, le royaume des Kurikides fut le seul rempart de l'indépendance politique en Arménie Centrale. Ces derniers représentants de la famille Bagratides devaient être

67. L. A. DOURNOVO, *Ancienne miniature arménienne* (sans pagination).

68. *Histoire des rois Kurikian de Lori*, trad. par F. MACLER, de Լ. Գ. ՄՈՎՍԷՍԵԱՆ, Լոռիի Կիւրիկեան թագաւորների պատմութիւնը, *Revue des études arméniennes*, t. VII, Fasc. I, 1927, pp. 209-266.

en même temps les derniers représentants d'une culture haute, mais déjà sur le déclin, qui s'était formée en Arménie aux Xᵉ-XIᵉ ss.

Ce succint aperçu historique donne une possibilité d'éclairer l'essor important du prestige politique du royaume Tachir-Dzoraget. Justement sur ce territoire, dans le scriptorium monastique de Haghbat durant l'espace de la dernière décennie du XIᵉ s. et plus tôt encore du vivant de Kuriké II on aurait pu trouver des conditions avantageuses pour la création d'un manuscrit en vérité royal comme celui de l'Evangile de Mougna dont le décor artistique continue les traditons de l'école formée près d'Ani au milieu du XIᵉ s.

TATIANA ISMAILOVA

APPENDICE I

Ի ժամանակս փայտ[ի]շահութեան Հուտաբանդին և ի թագաւորութեան Վրաց Սիմոն թագաւորին, որ հայ (sic) *աւեր[ե]աց [զ]Լոռի և զխանուրայս և զերացոյց բազում անաւթս և զգր[ե]անքս եկեղեց[ե]այց, ես Գաւրեցի պարոն Ափխլոյի որդի, պարոն Բայինդուրս ի հալալ արդ[ե]անց իմոց գնեցի սուրբ աւետարանս եւ զարծայթած գրաջկալքն Հաղբատայ այլ եւ ետու ի դուռն Հաղբատայ սուրբ Նշանին վասն յիշատակ հոգոյ իմոյ եւ ծնաւղացն իմոց հայրն իմ պարոն Ափխլոսին, եւ մայրն իմ պարոն* (sic) *Գաւլարզանդին եւ ամուսնոյն իմոյ պարոն* (sic) *Շահրուբանին եւ որդոցս իմոց արեւշատութեան Զաւբաղին, Դումիչհանին եւ դստերացն իմ Աստանզարին եւ Թեթրոյին եւ այլ մերձաւորացն իմոց կենդան[ե]աց եւ ննջեցելոց. աղաչեմք զձեզ հայրաջպետք կրաւնաւորք, որք աւգտիք ի սուրբ աւետարանիս կարդալով կամ աւրինակելով, յիշեսջիք ի մաքրաջփայլ աղաւթս ձեր պարոն Բայնդուրն եւ զծնաւղսն իւր եւ զմերձաւորսն ամենայն. որ տուաւն է ի տուրսն, ամենեցուն ձեզ եւ մեզ ողորմեսցի ի միաւանգամ գալստեան իւրում. ամէն:*

Գիտութիւն լիցի ձեզ սուրբ հարք [և] եղբարք [յ]որժամ գերեցաւ սուրբ աւետարանս, գնաց հասաւ ի Գանձայ Աստուծոյ ողորմութեամբ եւ յետս դարձեալ, գնեցաջք սուրբ աւետարանս վասն յուսոյ արքայութեան եւ անմահութեան զոր կու հրամայեն սուրբ առաքեալն, թէ երանի որ ունիցի զաւակ

[ի] Սիոն կամ ընդանի [ի] վերինն Երուսաղէմ · վասն այն յուսոյն գնեցի Գ Թուման զաւետարանս եւ զպրակալքս եւ ետու հոգեւոր զաւակ ի դ[ուռն] սուրբ Նշանիս, դուք այլ մի բերան ողորմի ասէք պարոն Բայինդուրին եւ ողորմի · ամէն ։

APPENDICE II

Փառք համագոյ եւ միասնական անբաժանելի Հաւր եւ Որդոյ եւ Հոգոյն Սրբոյ · ամէն ։

Կատարեցաւ խնդրածս (sic) *Ցաւետիս եպիսկոպոս եւ միաբանացն ամենեքեան* (sic) *որ է առաջնորդ Հախպատայ սուրբ Նշանիս ։ Ցիշեցէք եւ Աստուած ողորմի ասացէք, Աստուած զձեզ յիշէ ի միւսա[ն]գամ գալստեան իւրոյ ։ Դարձեալ յիշեցէք հոգեւոր մայր իւր Ազիզ ապաշխարողս* (sic) *որ շատ աշխատութիւնք ունի այս սրբոյ դրանն, յիշեցէք եւ Աստուած ողորմի ասացէք, Աստուած զձեզ յիշէ · ամէն ։*

Զվերջին կազմողս մեղսայպարտ եւ սուտանուն Գարիանէ ապաշխարողս յիշեցէք եւ Աստուած զձեզ յիշէ, եղբարք իմ թողութիւն շնորհեցէք, ինձ աչքս վատայտես էր · խիստ խաղաղութիւն էր [ի] ժամանակս Թագաւորութեան Աւեսղում խանին · (էր) [յ]առաջնորդութեան էջմիածնայ տեառն Ցակոբայ որ երէկ Վրաստան Թիպլիս քաղաքն Ե ամիս եկաց եպիսկոպոսունքն ամենեքեան յինքեան ունէր, չէն կենայ քաղաքն դարձաւ ուրախութեամբ [յ]աթոռն իւր, որ շինել էր Ցաւետիս եպիսկոպոսն եկեղեցիքն իւր եւ խիստ աշխատեցան ամենեքեան, յիշեցէք եւ Աստուած ողորմի ասացէք · Աստուած զձեզ յիշէ ահեղին աւրի · ամէն ։ Հայր մեր ։

APPENDICE III

Ի առաջնորդութեան ակընցի Մինաս վարդապետին եւ աթոռակալ Նորին Թիֆլիսցի Գրիգոր վարդապետին, ես Ապօմս ի գիւղէն ձիթհանքու եկի ի Ախրատու վանքն սուրբ Նշանին երկրպագութիւն, տեսա զայս սուրբ աւետարան, առի ինձ եւ իմ կողկցուն Շահրիստանին որ առ Քրիստոս փոխեալ, անջընջելի յիշատակ ի դառն եւ ի նեղ օրերս որ կանք ի ժամանակս խանութեան Բաղարին, որ է որդի Վախթանք խանին որ գնացեալ էր Իսպահան · այսօր կու գա վաղն կու գա, այսպիսի բանի միջում էին · ես Ապօս եկա ի վանքս Աղրատա գեղջէ ձիթհանքու որ իմ որդի Սարգսին ի ՌՃԿ եւ Ը թվին տեսա զայս աւետարանս, նորոգած էր առի ինձ յիշատակ ի հալալ արդեաց եւ արդար վաստակոց իմոց գնեցի զնոր կազմուած սուրբ աւետարանս Աղրատա, այլ եւ տուի Աղրատա սուրբ Նշանին վասն յիշատակի հոգոյ իմոյ եւ ծնողաց իմոց, հօր իմոյ Սարգսին եւ մօր իմոյ Սինատուխտին եւ կողակցին իմոյ Շահ-

ըստանին որ այժմ ամի առ Քրիստոս փոխեցաւ եւ որդւոյս զեռաբողբողոջ Ալահվերտուն, Սարգսին եւ Թահմազին եւ այլ մերձաւորաց իմոց, կենդանեաց եւ ննջեցելոց:

Աղաչեմք զձեզ հայրապետք եւ վարդապետք եւ կրօնաւորք, որ սուրբ աւետարանս կարդալով կամ աւրինակելով եւ կամ հարեւանցի տեսանելով յիշեսջիք ի մաքրափայլ յաղօթս ձեր զվերոյգրեալ պարոն Ապովն եւ զհանգուցեալ կողակիցն իւր Շահրիստանն եւ զորդիքն զԱլահվէրտին եւ զՍարգիսն եւ զԹահմէզպէկն եւ հարսն Թամամն եւ զեռի կողակիցն զԱգիզն, զծնողքն եւ զմերձաւորքն ամենայն· Նա որ առատն է ի տուրս բարեաց ձեզ եւ մեզ ողորմեսցի ի միւսանգամ գալստեան իւրոյ· ամէն:

Վասն յուսոյ արքայութեան եւ անմահութեան գնեցի զսուրբ աւետարանս զոր կու հրամայեն սուրբ առաքեալքն թէ երանի որ ունիցի յիշատակ ի Սիոն ընտանիք նոքա ի վերին յԵրուսաղէմ· վասն այս յուսով գնեցի զսուրբ աւետարանս եւ տուի հոգեւոր զաւակ ի դուռն սուրբ Նշանիս եւ դուք տեսողքդ ասէք զԱստուած ողորմին պարոն Ապովին եւ զհանգուցեալ որդիքն որ առ Քրիստոս գնացեալ են, զԱսլան եւ զդուստրն զԳուհարն եւ զամենայն մերձաւորքն իւր· ամէն*:

*) Les textes de ces colophons ont été copiés par l'auteur et corrigés par O. Eganjan